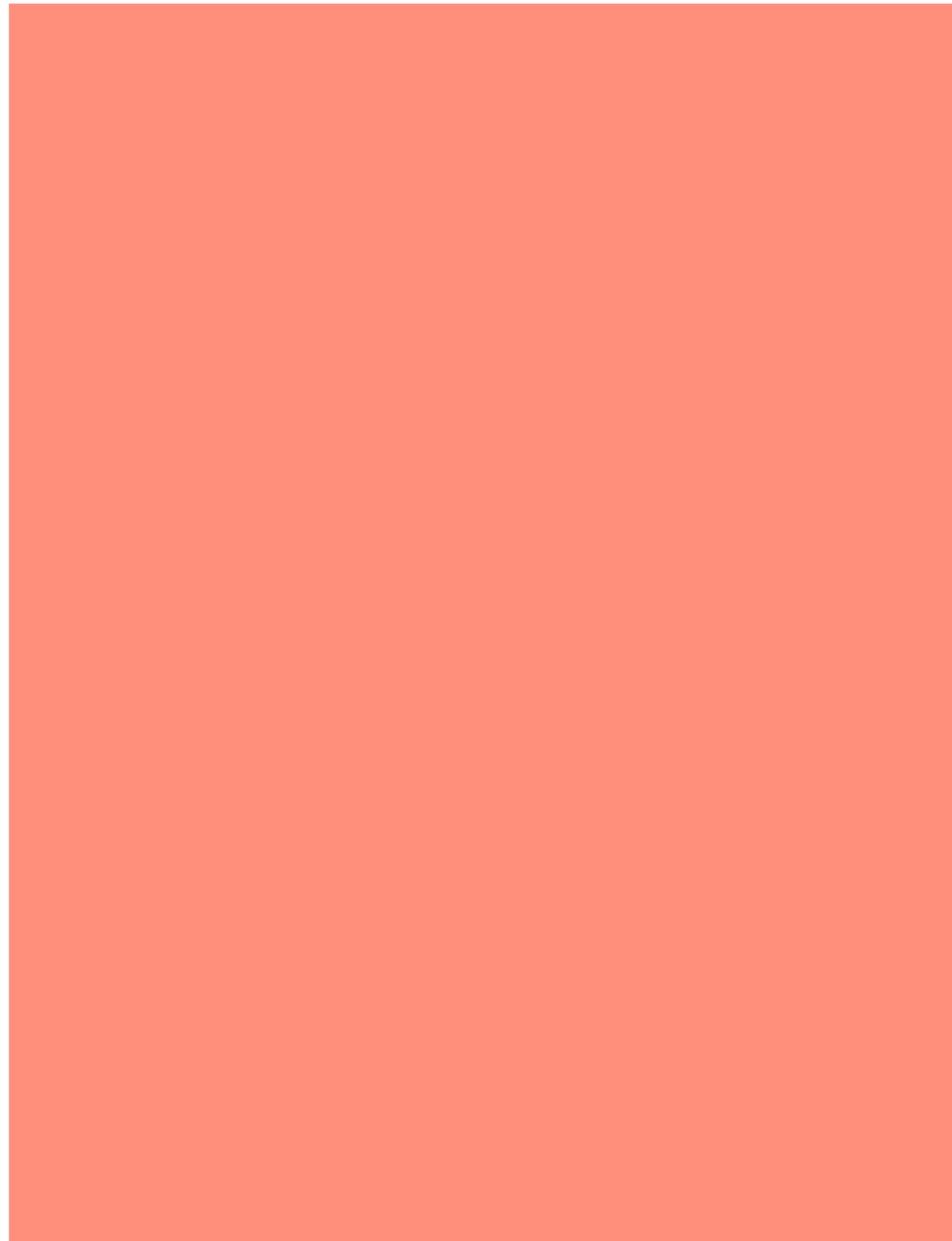


אליהו גת

מונוגרפיה מאת רון ברטוש



15 פתח דבר

19 אליהו גת

א. ראשית

ב. תחילת דרכו האמנותית: 1945–1950

ג. ימי קבוצת העֶשְׂרָה: 1951–1960

ד. הקונפליקט והקתרזיס:

האקוורלים המופשטים, 1961–1964

ה. אל האדמה החמה: 1965–1972

ו. ימי קבוצת אקלים: סינתזה של נשים, נופים

ונשיס־נופים, 1973–1982

ז. שנים אחרונות: 1983–1987

61 ביוגרפיה: אבני דרך

65 ציורים

אליהו גת

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

מחבר עורך: רון ברטוש

עריכת לשון: גל קוסטוריצה

תרגום טקסטים לאנגלית: מאיה שמעוני

עיצוב והפקה: טלי ליברמן

צילום: ליאת אלבלינג

צילומים נוספים: עליזה אורבך (17, 279);

רן ארדה (46, 77, 109, 111, 122, 167, 204,

230–231); אברהם חי (153); רוי פרי (55);

יורם רובין (48–49, 246–247);

אלעד שריג (30, 76, 83);

תירוש מכירות פומביות

(66, 67, 69, 79, 84, 127, 141, 205, 207)

הדפסה וכריכה: ע.ר. הדפסות בע"מ, תל אביב

כל הציורים המופיעים בספר הם מאוסף

משפחת גת אלא אם צוין אחרת

כל המידות נתונות בסנטימטרים, גובה x רוחב

© 2017, כל הזכויות שמורות

מסת"ב: 2-8-91891-965-978



לכאורה, סיפורה של האמנות הישראלית פרוש לפנינו ומסופר דרך ספריה, תערוכותיה, מוסדותיה וסוכניה. אולם כפי שכבר ידוע, לצד מוקדי הקנון והזרם המרכזי נובעים זרמי נגד וזרמי שוליים, ואלה לעתים לא רק זורמים אלא אף שוצפים וקוצפים. אליהו גת (1987-1919) השתייך לזרמים אלה; הוא מעולם לא נמנה עם שורותיו של הקנון ומעולם לא סר לצווי האופנה שרווחו, אלא יצר מתוך תודעה אמנותית אישית ומתוך עמדה תרבותית מגובשת כלפי הזירה האמנותית, עמדה שזכתה לעתים לביקורת אך היתה לא פחות מאשר אמיצה. בכך היתה יצירתו של אליהו גת חלק מאותם גורמים שנלחמו על שדה אמנות הטרוגני, ובגינם הפכה הזירה התרבותית לרחבה יותר, למגוונת יותר ולביקורתית יותר.

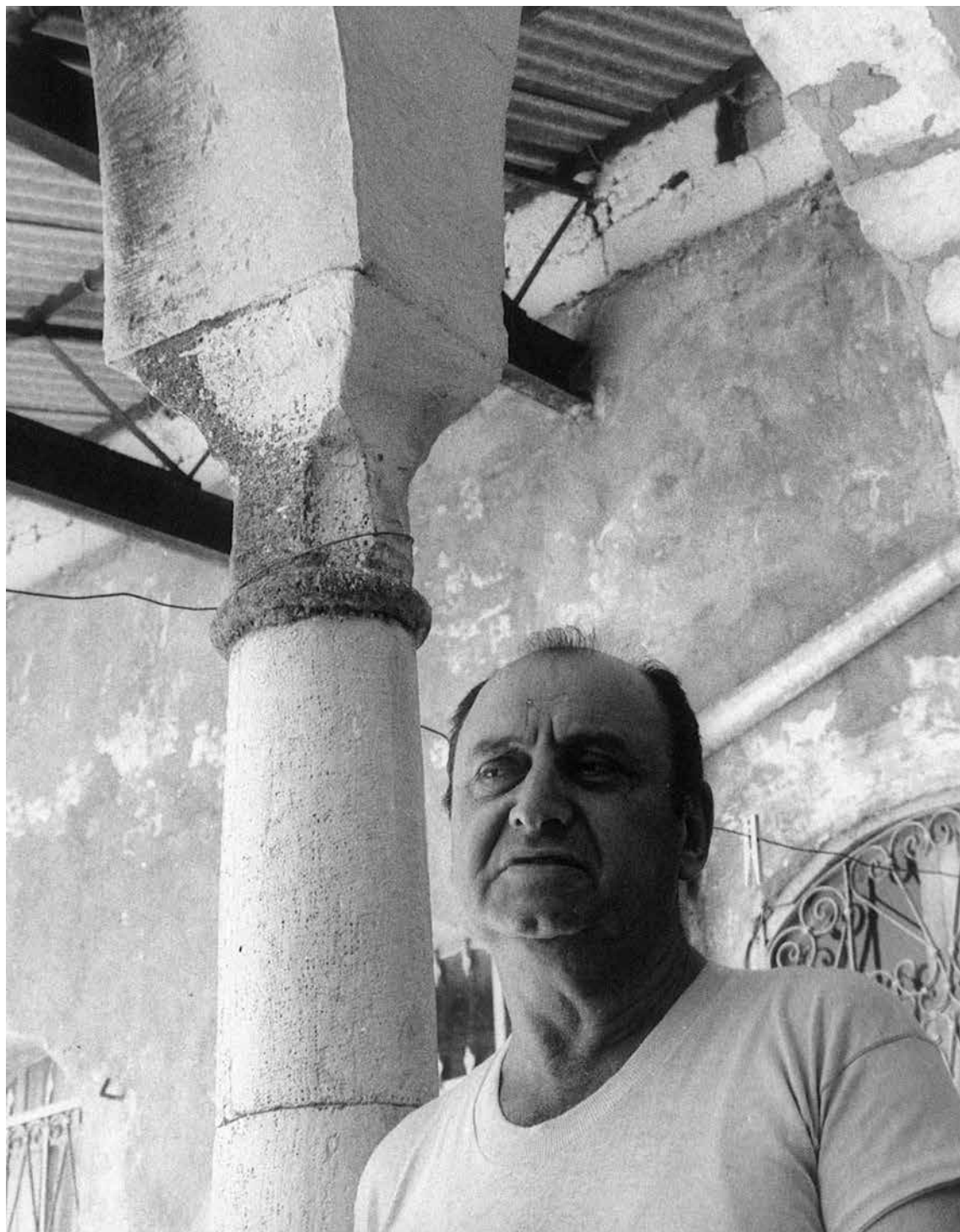
אליהו גת היה מגדולי הציירים בישראל. הוא היה קולוריסט פראי ורשם עדין, אמן של הבעה סוערת ושל מבע יצרי, ומאהב חסר תקנה של נופי הארץ. גת גם היה ממייסדי קבוצת הַעֲשָׂה ומנהיגה הלא־רשמי, מאמני תערוכת תצפִי"ת, מייסד קבוצת אקלים וממוביליה, חתן פרס דיזנגוף לציור, מחנך מוערך שלימד אינספור תלמידים, יוזם של פעילויות אמנותיות רבות, ואיש רוח אשר אייש עמדה תרבותית בת־תוקף במסגרת מערך הכוחות של שדה האמנות המקומי.

חלפו יותר משלושה עשורים מאז נערכה במוזיאון ישראל בירושלים תערוכתו המקיפה האחרונה של אליהו גת ועמה פרסום הקטלוג היחיד שהוקדש עד כה ליצירתו של האמן, פרי עטו של אוצר התערוכה יגאל צלמונה. כעת, שלושים שנים מאז הלך לעולמו, יוצא לאור ספר מונוגרפי זה על קורות חייו ויצירתו של אליהו גת, והוא מתפרסם בליווי תערוכה מציוריו. הספר פורש את סיפורו של אליהו גת באופן כרונולוגי, והוא מחולק לפרקים אשר כל אחד מהם מוקדש לתקופה מסוימת ולפלח היצירה המרכזי לה. בהמשך מובא פרק חזותי הסדור באופן כרונולוגי ועל פי פלחי יצירתו השונים של גת, ובו מבחר מקיף מציוריו. תקוותי שהספר והתערוכה המלווה יהיו פסיעה ראשונה בדרך להכרה מחודשת, גם אם מאוחרת, באליהו גת, בהלכי הרוח של יצירתו, באיכותה ובאוונו של הארוס הכוער בה.

שלמי תודה: תודותי הראשונות שלוחות לאוניברסיטת בן־גוריון בנגב, המוציאה לאור ספר זה, ולגלריה טרומפלדור – מרכז האמנות של אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, הממוקם בעיר העתיקה בבאר שבע, על הצגת תערוכה מיצירותיו של אליהו גת לכבוד פרסום

הספר. פרישת חסותה של אוניברסיטת בן גוריון בנגב על הספר והתערוכה הולמים את יחסו החם ואת הרומן המתמשך של גת עם העיר באר שבע, עם הנגב ועם המדבר. תודה מקרב לב לפרופ' חיים מאור מן המחלקה לאמנויות באוניברסיטת בן-גוריון בנגב ומנהלה של גלריה טרומפלדור (וגם תלמידוֹ-לשעבר של אליהו גת) על שיתוף הפעולה בהוצאת הספר ובהצגת התערוכה. תודתי האישית לבני משפחת האמן אליהו גת אשר פתחו בפני את עזבון ציוריו, חלקו עמי מידע מתוך ארכיון המשפחה, ולא חסכו מאמצים למימוש הספר והתערוכה. תודה לבבית לציירת רחל שביט שחלקה עמי זיכרונות מתקופת חייה המשותפים עם אליהו גת ומסמכים תיעודיים ממפעלם האמנותי המשותף. תודה מיוחדת לד"ר גדעון עפרת, ליגאל צלמונה ולד"ר גליה בר אור על קריאת כתב היד ועל מתן הערות והארות, ותודה ליונה פישר על שיחות מאירות עיניים. תודותי לכל אלה שעשו למען הספר: תודה לגל קוסטוריצה על עריכת הלשון המיטיבה, תודה למאיה שמעוני על התרגום הנאמן לאנגלית, תודה לליאת אלבלינג על הצילום המוקפד של הציורים, ותודה מקרב לב לטלי ליברמן על עיצוב הספר בטעמה המשובח ועל הפקתו המקצועית. כמו כן, תודות לאלה שהיצירות מאוספיהם מובאות בספר: משפחת גת, מוזיאון תל אביב לאמנות, המשכן לאמנות בעין חרוד, משפחת דקל, מוטי חממה, עופר לוי, דובי שילוח ואחרים המוזכרים בעילום שם.

רון ברטוש



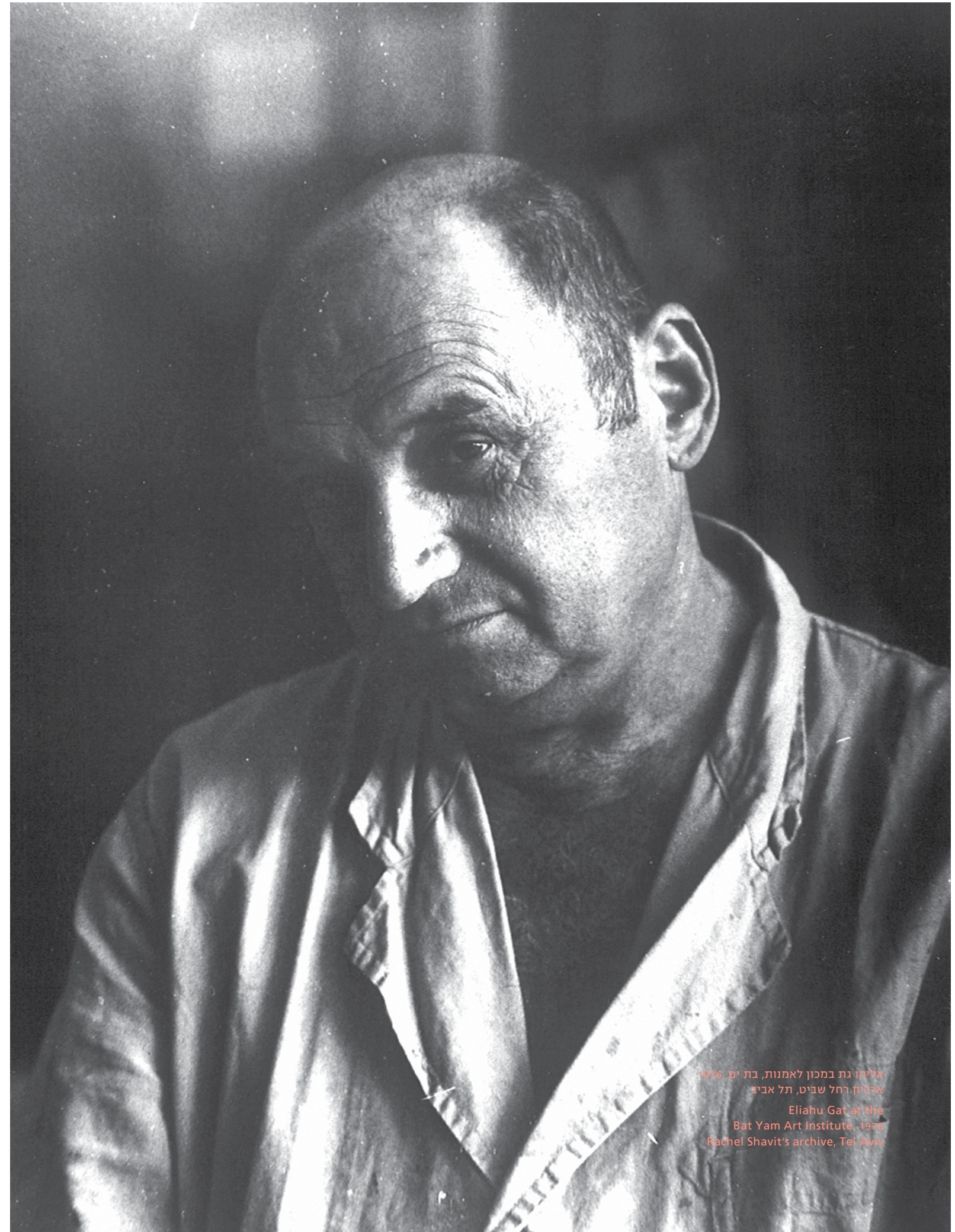
דיוקן אליהו גת, צפת, 1978
ארכיון רחל שביט, תל אביב
Portrait of Eliahu Gat, Safed, 1978
Rachel Shavit's archive, Tel Aviv

אליהו גת — מונוגרפיה מאת רון ברטוש

א. ראשית

אליהו גת (גולקוביץ') נולד בחורף 1919 למשפחה יהודית מהעיירה דוקשיצה שברוסיה הלבנה. אביו, אריה, היה מהנדס ותעשיין שניהל בית זיקוק לטרפנטין, ואמו, בלה (לבית וורוביצ'יק), היתה מהנדסת גם היא. לזוג היו שני בנים ובת; אליהו היה הבכור. בשנת 1926 עברה המשפחה לפולין והתיישבה בעיירה וילייקה שבפלך וילנה. היתה שם קהילה יהודית דתית, שמאז ביקורו של בנימין זאב הרצל ב־1903 בוילנה (עיר שהיתה מרכז יהודי חשוב ומוקד סוציאליסטי־יהודי נאור ומתפתח) החלה לחוות התעוררות ציונית. כך נוסדו בוילייקה האגודה הציונית, תא של הבונד (האיגוד הכללי של הפועלים היהודים ברוסיה, ליטא ופולין), חדר מתוקן וספרייה עברית שהופעלה בבית פרטי (בגלל התנגדות השלטונות). בהמשך קמו בעיירה גם בית ספר עממי יידישאי, בית ספר של "תרבות" - רשת בתי ספר עבריים ציוניים שפעלה במזרח אירופה בין שתי מלחמות העולם, ותנועות נוער ציוניות ובהן החלוץ, החלוץ הצעיר, השומר הצעיר, השומר הלאומי, הנוער הציוני הכללי ובית"ר. בעיירה פעלו סניפים של הציונים הכלליים, פועלי ציון וברית הציונים הרוויזיוניסטים - הצה"ר, וכן אגודת הספורט מכבי, התקיימו בה גם קורסים ללימוד השפה העברית, הספרות העברית ותולדות עם ישראל, והופעלו בה חוגים לדרמה, למוזיקה ולהקרנת סרטי קולנוע בידיש. בעיירה זו התבגר גת, אז עוד גולקוביץ'. גת הצעיר למד בגימנסיה פולנית ממשלתית והצטיין בלימודיו, והיה חבר בתנועת הנוער הציוני הכללי. אביו, שהתקרב לציונות והפך ציוני אדוק, רצה להנחיל את ערכי התנועה לבנו, וכשזה התבגר שלח אותו אביו לארץ ישראל כדי שיטפח עתיד אישי ולאומי בעל משמעות ויפתח זהות עברית, אך תחילה - ירכוש את השפה העברית.

הנה כי כן, בשנת 1937 אליהו גת בן ה־18 עלה בגפו לארץ ישראל והתיישב בחיפה. בתוך זמן לא רב היתה העברית שגורה בפיו, והוא נרשם ללימודי אדריכלות בטכניון, שאז עוד נקרא "תכניון"¹. גת למד במוסד כשנתיים, עד פרוץ מלחמת העולם השנייה ב־1939, אז נפגעו עסקיו של אביו בעקבות התגברות האנטישמיות ומעשי ההתנכלות כלפי יהודים



אליהו גת במכון לאמנות, בת ים, 1976
ארכיון רחל שביט, תל אביב

Eliahu Gat at the
Bat Yam Art Institute, 1976
Rachel Shavit's archive, Tel Aviv

¹ תחילה נקרא המוסד "טכניקום", אחר כך, לפי הצעתו של חיים נחמן ביאליק, שונה שמו ל"תכניון", ורק ב־1945 הוא קיבל את שמו הנוכחי - "טכניון".

באירופה, והוא חדל לשלוח לבנו את הכסף שנהג להעביר לו בעבור הוצאות הלימודים והמחיה. גת פרש אפוא מהלימודים מבלי שהספיק לסיימם, והצטרף תחילה לקיבוץ מעוז חיים ואחר כך לקיבוץ ניר חיים (כיום ניר עם).² בתקופה זו עבד כסוור בנמל חיפה וכספן על אניות. בשנת 1942 התגייס לחיל ההנדסה של הצבא הבריטי, ובמקביל לשירותו החל לקבל את חינוכו האמנותי.

ב. תחילת דרכו האמנותית: 1945-1950

ב־1945, עוד בהיותו חייל בצבא הבריטי, הצטרף אליהו גת לסטודיו־אבני - "האולפן לציור ופיסול שליד מועצת פועלי תל אביב" בניהולו של האמן אהרון אבני, ולמד שם כשנתיים, עד 1946. אהרון אבני ייסד את הסטודיו בשנת 1936, ובאופן טבעי נפרשה חסותה של מועצת פועלי תל אביב על פעילותו, שכן אבני היה איש תנועת העבודה, ממייסדי הנוער העובד בירושלים ומראשוני המשמרת הצעירה של מפא"י - הבחורות הסוציאליסטית - בתל אביב. יסודות אלה מצאו ביטוי גם במשנתו האמנותית של אבני, אשר האמין בקשר בין אמנות, חברה וערכים סוציאליסטיים (למשל חשיבותו של המחנך ובמיוחד המחנך לאמנות), וראה בעשייה האמנותית ביטוי להגשמה ציונית.³ מסלול הלימודים בסטודיו־אבני, שאליו הצטרף אליהו גת, כלל שיעורי ציור עם אהרון אבני ועם יחזקאל שטרייכמן, שיעורי פיסול אצל משה שטרנשוס, הרצאות בתולדות האמנות מפי פרופ' יהושע שור ועוד. אחת לשבוע נערכו סדנאות ציור בטבע הקרוב, ולעתים רחוקות יותר התקיימו טיולי־ציור לירושלים, לראשון לציון, לגבעת השלושה, לזיכרון יעקב, לצפת, לטבריה ולמקומות אחרים. תערוכת סיום נערכה בכל סוף שנה.⁴ בסטודיו־אבני הניח גת את היסודות לאמנותו: שם ביסס את הזיקה לציור הצרפתי, שם ספג את כוחו של ציור הנוף בחיק הטבע, שם טיפח את הקשר בין האמנות לבין המקום - בין חדות היצירה לאהבת הארץ, ושם עימת לראשונה בין מסורת לבין חדשנות, בין שמרנות לבין אוונגרד.

בשנת 1945 פרש שטרייכמן מהוראתו בסטודיו־אבני וייסד יחד עם עמיתו אביגדור סטמצקי את "הסטודיה".⁵ אל הצמד, שכונה בפי רבים "שטרייכמצקי", חברו מרסל ינקו, שלימד רישום וקומפוזיציה, ואויגן קולב, שלימד תולדות האמנות.⁶ אמנים אורחים הוזמנו לערוך ביקורות ליצירותיהם של התלמידים, וביניהם אפשר למנות את יוסף זריצקי, אהרון כהנא, יחיאל קריזה, אברהם נתון, אריה ארוך, יצחק דנציגר ואחרים. גם ד"ר חיים גמזו ביקר מדי פעם בפעם.⁷ ה"סטודיה", אולפן הציור שהתפצל מסטודיו־אבני על רקע מחלוקת בדבר

² _____ גת הצטרף לקבוצת המייסדים של קיבוץ ניר חיים (ניר עם) שניהלה חיי קהילה שיתופיים באזור קריית ביאליק בטרם עלה הקיבוץ על הקרקע בנגב. ³ _____ גדעון עפרת, "אהרון אבני – מונוגרפיה", אתר האינטרנט המקוון "המחסן של גדעון עפרת". נדלה: 13.4.2016. ⁴ _____ שם. ⁵ _____ ראו: גדעון עפרת, הסטודיה: דור הביניים, בית האמנים, תל אביב, 1989. ⁶ _____ גדעון עפרת, "מ'סטודיו אבני' ל'הסטודיה': 1945-1948", פאריז־תל אביב: הקשר הצרפתי של האמנות הישראלית, קרן עופר לזין לאמנות ישראלית; בית לאמנות ישראלית, המכללה האקדמית תל אביב־יפו, תל אביב, 2015, עמ' 132-133. ⁷ _____ גדעון עפרת, הסטודיה: דור הביניים, בית האמנים, תל אביב, 1989, עמ' 3.

מהות האמנות (ואפשר שגם על רקע פוליטי בין תמיכה במפא"י לבין תמיכה במפ"ם),⁸ פעלה נגד אותה גישה שמרנית ברוח מסורת הציור הצרפתית מן הריאליזם ועד הפוסט־אימפרסיוניזם והאקספרסיוניזם המתון אשר היתה נר לרגליו של סטודיו־אבני, ואימצה את מגמות הציור המתקדמות יותר, בעיקר בהשפעת פבלו פיקאסו, ז'ורז' בראק, חיים סוטין וז'ורז' רואו.⁹ בשנת 1946, לאחר תקופה של שירות צבאי בארץ ישראל, הוצב גת במצרים. הוא ניצל את תקופת שהותו בבירה קהיר כדי ללמוד באקדמיה לאמנות קורסים בציור שארגן הצבא הבריטי. בהמשך אותה שנה השתחרר גת משירותו, שב לארץ ישראל, השתקע בשכונת מחלול שבצפון תל אביב, והמשיך בלימודי האמנות ב"הסטודיה" של יחזקאל שטרייכמן ואביגדור סטמצקי. הגישה החדשה של האולפן החדש סחפה אותו ועמו כמה וכמה מתלמידיו של אבני, בהם מיכאל ארגוב, אפרים ליפשיץ, דוד לך־בר, ציפורה ברנר, סיומה ברעם, צבי תדמור, שמעון צבר ודני קרוון. אלה הצטרפו לתלמידים אחרים ובהם איצ'ה ממבוש, לאה ניקל ונוספים שכבר התחילו ללמוד ב"הסטודיה" מעט קודם לכן. ב"הסטודיה" ניתן דרור למכחולם של התלמידים, והותרו ככלי השיטה שלה הורגלו האמנים הצעירים. עתה הם למדו להעדיף את הנטייה להפשטה, לזנוח את המבע הרומנטי האנכרוניסטי, לההיך להשתמש בפלטת צבעים משוחררת, נועזת וחייה יותר, ובאופן כללי להיות יותר "מודרניים".

תקופת לימודיו של גת ב"הסטודיה" היתה גם תקופת התגבשותה של קבוצת אפקים חדשים, אשר שטרייכמן וסטמצקי היו מחבריה הבולטים. רוח הקבוצה נשבה עוד קודם לכן, בתערוכת השמונה (1942, הבימה) ובתערוכת השבעה החשובה (1947, מוזיאון תל אביב לאמנות), והתממשה לראשונה בתערוכת הביכורים של אפקים חדשים בשנת 1948 במוזיאון תל אביב לאמנות, אז אף החלו הדברים להתמסד ולהתנסח. כך למשל, בין דברי האמנים שפורסמו בקטלוג התערוכה, טען משה קסטל: "אין אנו יכולים להתבטא כימים אלה באותה הצורה הנדושה שהלמה את העבר", ומנהיגה הלא־רשמי של הקבוצה יוסף זריצקי הצהיר: "אני בטוח שאמנות הציור והפיסול תהיה, לבסוף, מנת חלקה של כל האנושות, אך טעות היא כידי האומר כי צורת האמנות הזאת תהיה נאטוראליסטית".¹⁰ זריצקי הרים אפוא את דגל ההפשטה.

ובכן, העדפתו של גת את "הסטודיה" באותה תקופה משמעה הימצאותו בלב לבו של המאבק האמנותי בין מחנה הפיגורציה מכאן לבין מחנה ההפשטה מכאן, בין הגנה על השמרנות מכאן לבין חתירה לקדמה מכאן, ובין תמיכה באמנות הקשורה למקום מכאן לבין תמיכה באמנות בעלת אופק אוניברסלי מכאן. הדיאלקטיקות האלה אילצו את גת להתעמת עם משמעויותיהן ולגבש את תפיסת עולמו האמנותית על רקע מה שבדיעבד



טבע דומם ליד חלון, 1948
צבעי שמן על בד, 38x55
Still Life by the Window, 1948
Oil on canvas, 55x38

⁸ _____ השערה זו העלתה הדסה פילר, בתו של אהרון אבני. ראו: גדעון עפרת, "אהרון אבני – מונוגרפיה", אתר האינטרנט המקוון "המחסן של גדעון עפרת". נדלה: 13.4.2016. ⁹ _____ גדעון עפרת, "מ'סטודיו אבני' ל'הסטודיה': 1945-1948", פאריז־תל אביב: הקשר הצרפתי של האמנות הישראלית, קרן עופר לזין לאמנות ישראלית; בית לאמנות ישראלית, המכללה האקדמית תל אביב־יפו, תל אביב, 2015, עמ' 134. ¹⁰ _____ אפקים חדשים, מוזיאון תל אביב לאמנות, תל אביב, 1948.

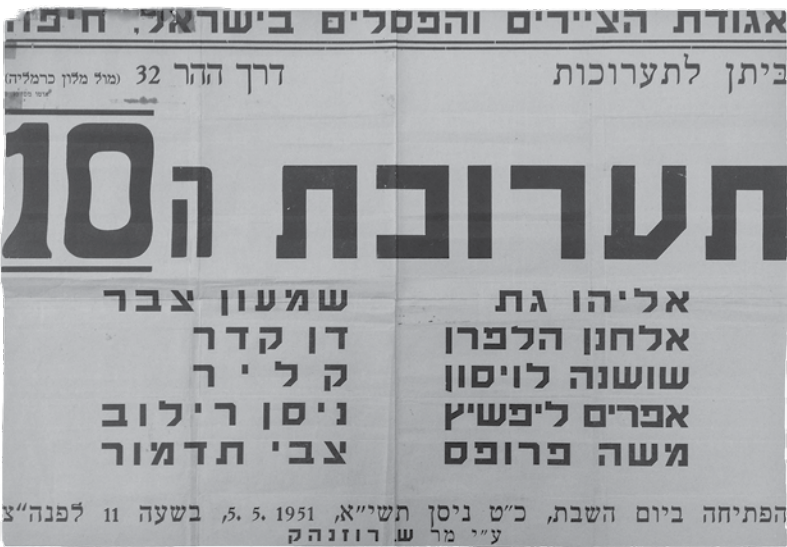
נודע כמאבק על כס ההגמוניה ועל דיוקנה של האמנות הישראלית.

אליהו גת למד ב"הסטוריה" עד שנת 1948, ערב הקמת **אפקים חדשים**, וכן כשפרצה מלחמת העצמאות והוא גויס לשרת בצה"ל כמקלען בחטיבת אלכסנדרוני. לפני גיוסו הספיק גת להירשם כחבר באגודת הציירים והפסלים וגם להינשא לציירת לאה ניקל, מי שהיתה בת זוגו באותה עת. נישואיהם של השניים נמשכו לאורך מלחמת העצמאות ותמו ב־1949, טרם נסיעתה המתוכננת של ניקל לפריז.¹¹ באותה שנה זכה גת בפרס על שם שישה בני אמנים שנפלו במלחמת השחרור, ובתום המלחמה השתחרר משירותו בצה"ל. בתקופה שלאחר מכן החל לפתח את שפתו האמנותית המוקדמת ולהתנסות בה, אך היה עוד נתון להשפעת מוריו השונים, ויצירתו דאו העידה על תהליך של חיפוש אחר דרכו האמנותית שאט אט התגבשה והוכרעה. בזאת הגיע פרק לימודיו של גת לקצו (אף שעוד עתידה לו השתלמות חשובה בפריז), פרק חיים ויצירה שממנו הוא פסע כאמן אל עבר עתידו האמנותי הבוגר, מוכן לאייש את עמדותיו.

ג. ימי קבוצת העֶשָׂרָה: 1951-1960

בשלהי שנת 1949 הציג אליהו גת יחד עם כמה מעמיתיו בוגרי "הסטוריה" תערוכה בקפה כסית המיתולוגי, מקום מפגשם של האמנים, הסופרים, המשוררים ואנשי הרוח בתל אביב. במהלך אחת משיבותיהם בקפה הבוהמיני חתמו האמנים הצעירים על מכתב הממוען לאגודת הציירים והפסלים, ובו ניסחו את בקשתם לערוך בבית האמנים תערוכה קבוצתית. הבקשה לא נענתה.¹² כשנה לאחר מכן פנו לאגודה שוב, והפעם זומנו לביתו של יושב ראש האגודה דאז הצייר ראובן רובין, ושם הסכימו יחד שבפברואר 1951 תקיים קבוצת האמנים החדשה תערוכה ראשונה. באותה פגישה אף נקבע השם - **קבוצת העשרה**,¹³ כנגד עשרת חבריה: אלחנן הלפרן, קליר יניב, שושנה לויסון, אפרים ליפשיץ, משה פרופס, שמעון צבר, דן קדר, ניסן רילוב, צבי תדמור ואליהו גת, שהיה במידת מה מנהיגה הלא־רשמי.¹⁴ השם **קבוצת העשרה** (נכתב גם: קבוצת ה־10) נבחר, כאמור, על ידי חבריה משום שנמנו עמה עשרה אמנים, אך אפשר שהיה זה גם כדי לצרף עוד חוליה בשרשרת תערוכות, בהן תערוכת **השמונה** (1942, הבימה) ותערוכת **השבעה** (1947, מוזיאון תל אביב לאמנות), וכדי לחדד על דרך ההשוואה את השוני ואת הניגוד שבין תערוכתם לבין התערוכות האחרות שבהן הציגו מוריהם ואמנים אחרים בני דורם, ממייסדי קבוצת

¹¹ — בכמה מקורות מחזר כי אליהו גת ולאה ניקל, שהיו בני זוג בימי מלחמת העצמאות, התחתנו, והתגרשו לאחר כשנתיים. ראו למשל בתוך: גדעון עפרת, "בין אליהו גת לבין אנרי ברגסון", פאריז־תל אביב: הקשר הצרפתי של האמנות הישראלית, קרן עופר לזין לאמנות ישראלית; בית לאמנות ישראלית, המכללה האקדמית תל אביב־יפו, תל אביב, 2015, עמ' 522; דוד גלעדי, מסילות באמנות: 82 ציירים ישראלים, יבנה, תל אביב, 1986, עמ' 86. מירה חנן אבגר, נכדתה של לאה ניקל, מכירה את האנקדוטה הרומנטית הזאת אך אינה מאששת אותה. בני משפחתו של גת וכן בת זוגו האחרונה רחל שביט מאשרים כי ניקל וגת אכן היו נשואים באותה תקופה, וכי נפרדו ערב יציאתה של ניקל לפריז. ¹² — גילה בלס, "כמה הערות לתולדות קבוצת העשרה", קבוצת העשרה: 1951-1960, המוזיאון לאמנות ישראלית, רמת גן, 1992, עמ' 7, הערת שוליים 2. ¹³ — שם, עמ' 6-7. ¹⁴ — יגאל צלמונה, אליהו גת: "האור באדמה, השמים עופרת", מוזיאון ישראל, ירושלים, 1984, עמ' 4.



אפקים חדשים. בקבוצת **העשרה** לא היתה אחידות מבחינת דרכי הביטוי האמנותי של חבריה, והמטרה המשותפת היא זו שאיחדה אותם, כפי שניתן לקרוא בהצהרה שפרסמה הקבוצה, ומובאת כאן במלואה:¹⁵

”קבוצת ה־10” שם מקרי בלבד הוא שקראו לעצמם עשרה ציירים שהתארגנו בשנת 1951 לתצוגה משותפת. אולם התצוגה ביחד וגבוש הקבוצה אינם מקריים כמו השם, ומצע רעיוני משותף מלכדם. ציירים אלה הנם בני הדור השלישי בציור הישראלי. רובם נולדו או גדלו בארץ ותחושת המולדת ונופה הנה שלמה אצלם, ללא מורשת וזכרונות של נופים זרים ורחוקים. הרגשנו בצורך לחפש דרכי ביטוי חדשות לאמנות אשר מקורות יניקתה הנם הנוף והאדם הישראלי. מתוך אחידות החיים בקשנו להגיע לאחידות של צורה וסגנון. שוכנענו כי תלישות מהמציאות הסובבת אותנו ופניה למקורות זרים תביאנו לפורמליזם יבש ונוקשה ולאמנות עקרה. למרות השוני האישי של מזג וגישה של כל צייר וצייר בקבוצה נקל להרגיש בחוט השני המאחדם לשרשרת אחת של ציור ישראלי. אמנם אין אנו מתיימרים לומר שגילינו כבר את “הציור הישראלי”. ציור זה יקום רק מתוך יצירתם של דורות. אבל אנו מאמינים בכנות ובתום־לב שאנו עלולים להוות חוליה אחת בשרשרת המוליכה אל הנכסף, אל אמנות הצומחת מאהבה אל הנוף הסובב אותנו ואל האדם בו.



משמאל: כרזה לתערוכה של קבוצת העשרה בבית האמנים, חיפה, 1951 ארכיון בית ציפר לתיעוד ולחקר האמנות הפלסטית בישראל, אוניברסיטת תל אביב

Left: Poster for the exhibition of *The Ten* group at the Haifa Artists' House, 1951 Ziffer House Archive: Documentation and Research Center of Israeli Visual Arts, Tel Aviv University

מימין: כרזה לתערוכה של קבוצת העשרה בבית האמנים, ירושלים, 1951, ארכיון בית ציפר לתיעוד ולחקר האמנות הפלסטית בישראל, אוניברסיטת תל אביב

Right: Poster for the exhibition of *The Ten* group at the Jerusalem Artists' House, 1951 Ziffer House Archive: Documentation and Research Center of Israeli Visual Arts, Tel Aviv University

¹⁵ — ראו: קבוצת ה־10, מוזיאון תל אביב לאמנות, תל אביב, 1956, ללא מספרי עמודים.

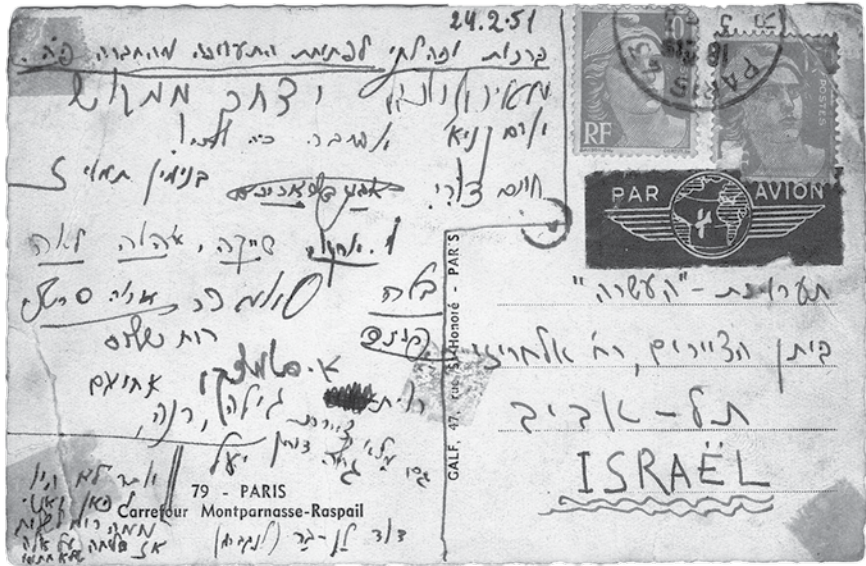


קבוצת העשרה, 1951. מימין לשמאל:
שמעון צבר, דן קדר, אליהו גת,
אפרים ליפשיץ, קליר יניב, משה פרופס,
שושנה לויסון, צבי תדמור, ניסן רילוב
ואלחנן הלפרן
The Ten group, 1951. Right to left:
Shimon Zabar, Dan Kedar,
Eliahu Gat, Efraim Lifshitz,
Claire Yaniv, Moshe Prupes,
Shoshanah Levisohn, Zvi Tadmor,
Nissan Rilov, and Elhanan Halperin

ברכה לרגל פתיחת התערוכה הראשונה
של קבוצת העשרה ששלחו לחברי
הקבוצה חבריהם האמנים הישראלים
היושבים בקפה דום שבמונטפרנס, פריז.
בין החתומים: סיומה ברעם,
צבי מאירוביץ', איצ'ה ממבוש, יורם קניוק,
בנימין תמוז, אביגדור אריכא, לאה ניקל,
אביגדור סטמצקי, רות שלום, דוד לניבר
ואחיעם. ארכיון בית ציפר לתיעוד ולחקר
האמנות הפלסטית בישראל,
אוניברסיטת תל אביב

Greeting for the opening of
The Ten group's first exhibition,
sent to the group by their friends,
the Israeli artists in Le Dôme
Café in Montparnasse, Paris. The
postcard is signed by Sioma Baram,
Zvi Meirovitch, Itche Mambush,
Yoram Kanyok, Benjamin Tammuz,
Avigdor Arikha, Lea Nikel, Avigdor
Stematsky, Ruth Schloss, David
Lan-Bar, and Achiam. Ziffer House
Archive: Documentation and
Research Center of Israeli
Visual Arts, Tel Aviv University

כפי שניתן להבין מניסוחים כגון "אמנות אשר מקורות יניקתה הנם הנוף והאדם הישראלי" או "אמנות הצומחת מאהבה אל הנוף הסובב אותנו ואל האדם בו", ומנקיטת מונחים כגון "תחושת מולדת ונוף" או "ציור ישראלי", קבוצת העשרה ביקשה את המציאות, את המקומיות ואת השורשיות. כנגד האוניברסליזם הציעה קבוצת העשרה לוקליזם, וכנגד מגמות ההפשטה דגלו אמניה במידות שונות של פיגורציה, וסיכמו כי "תלישות מהמציאות הסובבת אותנו ופניה למקורות זרים תביאנו לפורמליזם יבש ונוקשה ולאמנות עקרה". אמנם לא יצאה הצהרה רשמית המתנגדת לתפיסת העולם של אפקים חדשים, אך ה"אני מאמין" של עשרת האמנים שיקף עמדה לעומתית. כך למשל, בנאום שנשא ראובן רובין בפתיחת התערוכה הראשונה של קבוצת העשרה, הוא הדגיש כי הקבוצה מהווה אלטרנטיבה לגישה המודרניסטית הקיצונית של אפקים חדשים.¹⁶ למעשה, קבוצת העשרה היתה קבוצת האמנים המאורגנת היחידה אשר פעלה במקביל לאפקים חדשים, ועצם קיומה של קבוצת הצעירים לצד נוכחותה הדומיננטית של אפקים חדשים הפכה את זו האחרונה למעין קבוצת התייחסות שמולה הוגדרו גורמים שונים בזירה האמנותית.¹⁷ מבין אותם הגורמים, שעמם נמנו גם אמני הריאליזם החברתי (הקיבוצי והעירוני), אמני דור תש"ח, אמנים שיצרו בעקבות משקעי השואה וכו', היתה קבוצת העשרה בת הפלוגתא המאורגנת המרכזית של קבוצת אפקים חדשים. אין זה פלא אפוא שהיא זכתה להכרה, להתייחסות ולחשיבות בשיח האמנותי בן הזמן.



¹⁶ יגאל צלמונה, 100 שנות אמנות ישראלית, מוזיאון ישראל, ירושלים, 2010, עמ' 187.
¹⁷ גילה בלס, "כמה הערות לתולדות קבוצת העשרה", קבוצת העשרה: 1951-1960, המוזיאון לאמנות ישראלית, רמת גן, 1992, עמ' 6, 10.



מימין: יפו, תחילת שנות ה־50
עיפרון על נייר, 29x19
Right: Jaffa, early 1950s
Pencil on paper, 19x29

משמאל: תפנים, 1952 לערך
צבעי שמן על בד, 64x80
אוסף פרטי

Left: Interior, circa 1952
Oil on canvas 80x64
Private collection

ציוריו של אליהו גת מאותה עת מתאפיינים בסינתזה עדינה בין ציור הנשען על התבוננות לבין אקספרסיוניזם מתון בנוסח אסכולת פריז היהודית, והם נענים למידות שונות של מחויבות מימטית מחד ושחרור מנתוני המציאות מאידך. אם נרצה, אלה הם עדיין שובלי ההתלבטות בין המטענים שרכש גת בסטודיו־אבני וב"הסטודיה", אך אין אלה תרגיליו של תלמיד אלא לבטים של אמן בתחילת דרכו הבוגרת. בציורים מראשית שנות ה־50 נאתר אצל גת תפנים אינטימיים, נופים עירוניים כדוגמת מראות אזור יפו, ודיוקנאות על רקע הנוף העירוני. הצבעוניות של ציורים אלה נעה בהתאמה על פני המנעד שבין אפלוליות כהה לבין חיות רעננה, והיא נמסרת במכחול דשן וזריז, כדרכו של הציור ההבעתי. "אליהו גת מתאר את האוירה של יפו", נכתב בביקורת מהתערוכה הראשונה של קבוצת העשרה, "עיקר כוחו ביפי הצבעים, המוסרים את זוהר השמים, המים והארמה".¹⁸ הנה כי כן, שפתו הציורית המוקדמת של גת הולכת ומתגבשת באותה עת, והיא תגיע לבשלות לקראת אמצע שנות ה־50.

עוד בשנת 1951, שבה הוקמה קבוצת העשרה, נשא גת לאישה את חיה (לבית זיג), תל אביבית שעבדה כמרכזת מחלקת ארגון במפלגת מפא"י, והשניים עברו להתגורר בדירה ברחוב העבודה בתל אביב. היתה זו תקופה שבה גת היה טרוד

18 — ליזטה לוי, "עשרה ציירים צעירים", דבר, 2.3.1951, עמ' 15.

בקשיי הקיום ובגיבוש זהותו האישית והאמנותית.¹⁹ על רקע זה – התאקלמותו של גת הן כבעל בתחילת חייו המשותפים עם רעייתו, הן כאמן הזוכה להערכה, והן כחבר בקבוצה פעילה שהתחילה לצבור חשיבות בשדה האמנות –²⁰ נסעו גת ורעייתו אל העיר שהיתה אבן שואבת בעבור אמני ישראל – פריז.

הזוג גת הגיע לפריז בשנת 1952. חיה עבדה בשגרירות ישראל במשרה שקיבלה מטעם מפא"י, וגת נרשם בעזרת מלגה ממשלתית להשתלמות בסדנה לאמנויות מונומנטליות של הצייר ז'אן סובֶרְבִּי בבית הספר הלאומי לאמנויות יפות – הבוֹדֵאָר.²¹ השפה הצרפתית לא היתה שגורה בפיו אך היתה זו "שפת האם" של מכחולו, והודות לכישורי השפה שבהם ניחן החל גת לדבר ולקרוא צרפתית כעבור פרק זמן קצר. בפריז הוא התרועע עם האמנים הישראלים שהתגוררו בעיר, ובעיקר עם אורי ריזמן (שלמד עמו אצל סוברבי), מיכאל גרוס (שלמד גם כן בבוֹדֵאָר אך אצל האמן מרסל ז'ימון), לאה ניקל (שאותה לא פגש מאז נפרדו השניים לפני נסיעתה) ואחרים.

סוברבי היה ריאליסטן צרפתי שנודע בזכות ציורי עירום אלגוריים המשלבים את המונומנטליות הגופנית הקלאסית עם השפעות הקוביזם וחידושי המודרניזם. הוא הושפע תחילה מהצייר מוריס דניס ומאמני תנועת ה"נאבי", התחנך באקדמיה רנסון ובה חבר לפייר בונאר, אדוארד ויאר ופליקס ולוטון, ופיתח את שפת הציור הקלאסיציסטית שאפיינה אותו. בשנת 1945 נחנכה בראשותו הסדנה לאמנויות מונומנטליות בבוֹדֵאָר, שבה כאמור למד אליהו גת. סוברבי הרביץ את תורתו בתלמידיו: הוא יצא נגד מגמות ההפשטה ולימד ציור פיגורטיבי מובנה המבוסס על חוקיות, שימוש בצבעים המשרתים את המִחְבֵּר (קומפוזיציה) הכללי והנחת צבע ש"סותמת את הבר".²² בנוסף, סוברבי לימד את עקרונו לביסוס זיקה בין האמנות לבין האדם והטבע ולייצוג פיזי ורוחני של כוחות הטבע.²³ גת אמנם לא יישם את כל לקחיו הציוריים של סוברבי, והשפעתו של זה לא ניכרה במלואה באותה עת בציוריו, אבל תחתיו קיבל חיזוק לתפיסת עולמו האמנותית. יחלוף כעשור עד שיצירתו תנסח את התובנות שספג בתקופת שהייתו בפריז.

בסוף שנת 1952 חזרו בני הזוג לארץ, וגת שכר סטודיו ביפו העתיקה. עם חזרתו הוא נרשם ללימודים במדרשה למורים לאמנות בתל אביב (גלגולה הראשון של המדרשה לאמנות בבית ברל), ובמקביל החל בהוראת אמנות בבתי ספר יסודיים. קבוצת העשרה כמו המתינה לחזרתו של גת, שכן במהלך תקופתו בפריז הקבוצה לא הציגה. תערוכתה הרביעית נערכה בבית האמנים בתל אביב ב־1953, וזכתה לכינוי תערוכת התשעה (כי



אליהו וחיה גת, שנות ה־60
Eliahu and Chaya Gat, 1960s

19 — אבי כץ, "היחידים וה'העשרה'", קבוצת העשרה: 1951-1960, המוזיאון לאמנות ישראלית, רמת גן, 1992, עמ' 23. 20 — במהלך שנת 1951 לבדה ערכה קבוצת העשרה שלוש תערוכות – בבית האמנים בתל אביב, בבית האמנים בירושלים ובבית האמנים בחיפה.
21 — יגאל צלמונה, אליהו גת: "האור באדמה, השמים עופרת", מוזיאון ישראל, ירושלים, 1984, עמ' 4. 22 — גליה בר אור, "אל תדגדג את הבר – על אורי ריזמן וז'אן סוברבי", אורי ריזמן: רטרופקטיבה, מוזיאון תל אביב לאמנות, תל אביב, 2004, עמ' 22. 23 — שם, עמ' 23.

הפעם השתתפו בה רק תשעה אמנים). על רקע תערוכת היובל למוזיאון תל אביב, שהוצגה בסוף שנת 1952 ובמסגרתה ניתנה העדפה (מבחינת המיקום והסידור) ליצירותיהם של אמני אפקים חדשים, התחדדו הן העמדה של קבוצת העשרה והן מעמדה הלעומתי אל מול אפקים חדשים. בתערוכת התשעה הוצגו אפוא ציורים ריאליסטיים הקשורים לנוף הארץ ולהווי המקום, והביקורות זיהו בה את הנטייה המתחזקת של האמנים לכיוון הציור הריאליסטי והחברתי. האמנים אף גיבו מצדם לדברים עם פרסום רשימה נועזת בשם "אמנות בכורה־חיים" שעליה חתום "אחד מן התשעה" (אך סביר שחוברה על ידי חברי הקבוצה יחד) - רשימה שהיא מעין המשך ל"אני מאמין" של הקבוצה.²⁴ בחיבור הזה הצהירו חברי הקבוצה על כוונתם לדבוק במציאות ולתת ביטוי לנופי הארץ ולאנשיה, ובתוך כך גם הביעו ביקורת חריפה כנגד מגמות ההפשטה בכלל ואפקים חדשים בפרט. אלה מילותיהם:²⁵

רוח לא טובה שוררת בחוגים רבים של אמנינו, היא רוח של בריחה מן המציאות אל המופשט, אל הקוסמופוליטי, מתוך מחיקת כל סימן היכר של מקום ושל זמן. [...] הדביקות בדרך זו כאן, בארץ, ובזמן של מאבק חברתי חריף, אינה אלא העתקת דברים שאבר עליהם כלח מתוך מציאות זרה. אין זה מספק אותנו עוד. [...] הבעיות שאנו מציבים לפנינו אינן בעיות של עיצוב הצורות, כי אם בעיות מתן צורה לתוכן מסוים. אנו בני הארץ ואנו אוהבים אותה, על הטוב והרע שבה. את נופה ואת אנשיה. [...] הורד במצנח אדם אלמוני לתערוכה של אפקים חדשים או של רבים מהאמנים המציגים רבות־לבקרים, ולא ידעו לאיזו ארץ נקלע או לאיזו תקופה שייכת אמנותם; הכל מרחף־ערטילאי, קוסמופוליטי, מעבר לזמן ולמקום. מעבר לבעיות של החיים. [...] הגיעה השעה שנחזיר לחברה את אשר אנו חייבים לה. שנהפוך את האמנות ממצרך מותרות לסגובים וליחידים סגולה, למצרך להמונים. [...] רק מתוך השתרשות מחדש בהוויה הריאלית שלנו - נגיע לכך. הננו עומדים בראשית הדרך, אך אנו חדורי אמונה כי זו הדרך לאמנות ישראלית חדשה.

על רקע הדברים האלה התנסח תחבירו הציורי החדש של אליהו גת, שיאפיין את יצירתו עד סוף שנות ה־50. בפרק יצירתו הנוכחי, שניתן לכנותו "התקופה האפורה", גת גזר על פלטת הציור שלו צמצום שהותירה עם מנעד מונוכרומטי בגוני חום, אופר ובעיקר אפור־שחור.²⁶ מושאי הציור, כלומר העצמים השונים המתוארים בציוריו של גת, נתחמו בקווי מתאר כהים

24 — "אמנות בכורה־חיים", משא, גיליון 14-15, 1953; מצוטט בתוך: גילה בלס, "כמה הערות לתולדות קבוצת העשרה", קבוצת העשרה: 1951-1960, המוזיאון לאמנות ישראלית, רמת גן, 1992, עמ' 13-14. 25 — שם. (ההדגשות במקור). 26 — בנושא ציוריו השחורים של גת, כמו גם של אמנים נוספים מקבוצת העשרה וכן אמנים ישראלים אחרים, ראו: גדעון עפרת, "הציורים השחורים", אתר האינטרנט המקוון "המחסן של גדעון עפרת". נדלה: 2016.6.27.



לפי פיקאסו, 1956 לערך
צבעי שמן על בד, מידות לא ידועות
מיקום לא ידוע
After Picasso, circa 1956
Oil on canvas, measurements
unknown, lost



לפי פיקאסו, 1956 לערך
צבעי שמן על בד, מידות לא ידועות
מיקום לא ידוע
After Picasso, circa 1956
Oil on canvas, measurements
unknown, lost

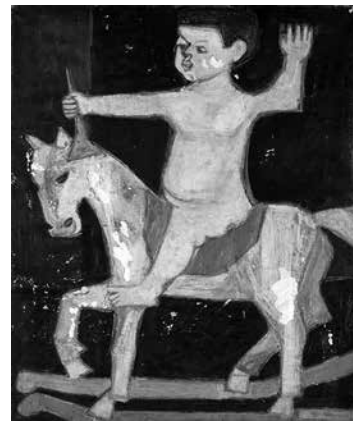
ועבים שתרמו גם להגדרת המערך הגאומטרי של המִחְפֵּךְ הכללי. אופן הנחת הצבע הפך עתה לאחיד יותר לעומת זה של תנועת המכחול ההבעתית אשר קדמה לו, ומשטחי הצבע האחידים כוננו טופוגרפיה ציורית שטוחה. בסטודיו שביפו העתיקה צייר גת את עכו, נצרת, צפת וכפרים ערביים, אך ב"תקופה האפורה" תיאר גת בעיקר את בתי יפו וגגות העיר, את הכנסייה היוונית, את הנמל, דמויות שעל שפת הים, וכיוצא באלה מראות יפואיים. מזגם של ציורי "התקופה האפורה" הוא נוגה ולעתיים קודר. יש בו אף נופך קיומי שבמרכזו ניצב האדם, בבדידותו ובחרדת קיומו.²⁷ שיאה של תקופה זו ושל הרוח הקיומית שנשבה בה מצא ביטוי בציורי רצח חפים מפשע מן השנים 1956-1958, מציוריו החשובים ביותר של גת. שורשיה של סדרה זו במפגש אקראי שהתרחש ב־1956 עם אישה שהכיר גת בילדותו בעיירה וילייקה. גת, שלא ידע מה עלה בגורל בני משפחתו שנותרו באירופה, שמע לראשונה מפי מכרתו כי אביו, אמו, אחיו ואחותו הסתתרו והצליחו לשרוד את השואה, אך ב־1945, זמן לא רב לפני תום המלחמה, נחשף מחבואם והם נרצחו. המידע על גורל משפחתו טלטל את גת, ואת אבלו הכבד הוא יצק לציורי קינה אלה. שני הציורים הראשונים מכונים לפי פיקאסו, והם צוירו בהשראת יצירת המופת גרניקה שיצר פיקאסו ב־1937 כתגובה להפצצת העיירה הבאסקית גרניקה במהלך מלחמת האזרחים בספרד. במרכז ציורו גדול הממדים של גת מוטל ילד מעוות מסבל בתצורה פיקאסואידית החייבת לדמויות הגרניקה (ובמידת מה גם לילד שבמרכז הציור טבח בקוריאה של פיקאסו מ־1952). גם הזיקה הצבעונית והצורנית

27 — גדעון עפרת, "לקראת 1958: על מצבו של האדם", העשור הראשון: הגמוניה וריבוי, המשכן לאמנות, עין חרוד, 2008, עמ' 166-179.



רצח חפים מפשע, 1957
צבעי שמן על בד, 130x89
אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות, תל אביב
The Murder of the Innocents, 1957
Oil on canvas, 89x130
Collection of the Tel Aviv Museum of Art

בין ציורו האפור־שחור של גת לזה של פיקאסו ניכרת. שני הציורים הבאים של גת שכותרתם **רצח חפים מפשע** ממשיכים את קינתו האישית על רצח משפחתו, ובעיקר על אחיו ואחותו שאותם זכר כילדים קטנים. למעשה, שני הציורים הללו נתונים לחלוטין במסגרת האיקונוגרפיה הנוצרית: הכותרת **רצח חפים מפשע** נשענת על פרשת "טבח החפים מפשע" שמסופרת בבשורה על פי מתי שבברית החדשה. על פי העלילה הורדוס מורה להרוג את כל הילדים שגילים פחות משנתיים כנקמה על כך שמזימתו לרצוח את מלך היהודים שאך עתה נולד, הלא הוא ישו, נכשלה. בציור הראשון מ־1957 תיאר גת שני תינוקות שנצלבו על גבי שני צלבים, ואחד מהם אוזח בידו ענף קוצני – תחליף לנזר הקוצים שפצע את ראשו של ישו בעת צליבתו וסמל לקורבן. הציור הנוסף ששמו **רצח חפים מפשע** צויר ב־1958. כאן מתואר תינוק ששוכב על גבו בעגלת ילדים ומשחק ברעשן בעורו מובל לפתחה של משרפה (קרמטוריום) שבוקעות ממנה לשונות אש. זו כבר התייחסות ישירה לשואה, ישירות שאותה האמנות הישראלית לא נקטה באופן מידי אלא לאחר "תקופת צינון" שאפשרה התמודדות עם משקעי התופת. התינוקות הצלובים והתינוק המובל אל לוע הכבשן הם בני משפחת גת, והם סמל ליותר ממיליון ילדים יהודים שנספו בשואה, ולמלחמה שרדפה את האמן כעשור לאחר שנסתיימה. הציור האחרון בסדרה זו מתאר גם הוא ילד קטן, אלא שהפעם הוא יושב על סוס עץ ומחזיק בידו צעצוע. זהו אודי (אהוד), בנם של אליהו וחיה גת שנולד ב־1956. הציור הזה, המכונה **הילד על הסוס**, צויר בשנת 1958, והוא חותם את "התקופה האפורה" ואת סדרת ציורי השואה באקורד מז'ורי שמאשר את החיים על פני המוות ואת דור העתיד על פני משקעי העבר. "התקופה האפורה" של אליהו גת סוכמה בשנת 1958 בתערוכת היחיד הראשונה של האמן שנערכה במוזיאון תל אביב לאמנות לצד תערוכת יחיד של חברו הצייר אפרים ליפשיץ. רשימת היצירות שמופיעה בעלון התערוכה הצנוע מלמדת כי גת הציג מבחר ציורים משנות יצירתו האחרונות וכיניהם דמות עם שמשיה, שקיעה בנמל, מול הים, גגות, סמטא ביפו, כפר ערבי, נוף עם בתים, דמדומים בצפת וכן הציור **רצח חפים מפשע**, שלאחר התערוכה העניקו האמן במתנה לאוסף המוזיאון. הציור התבלט בחריגותו בתערוכה, וזכה להתייחסות כדוגמת זו של מבקר האמנות יוסף שריק שכתב, "זהו ציור המשקף את זמננו, את המשבר הרוחני והחברתי שלנו".²⁸ אמנם **רצח חפים מפשע** אינו דוגמה אופיינית ליצירתו של גת מן הבחינה הנרטיבית ובחירת הנושא, אך הציור בהחלט מעיד על מזגה של "התקופה האפורה", תקופה שתוארה באופן מדויק במאמר ביקורת אחר שבו נכתב כי גת "בונה את תמונותיו בצורה החלטית ממישטחי צבע מוגדרים היוצרים הרמוניות ציבעוניות כבדות ומלנכוליות. הנוף ותופעותיו, הבתים, הים, הסירות, השמים כאילו שותפים ומכוונים למטרה אחת: ליצירת אווירה עגמומית ומהורהרת המתריעה, כדרך אגב, על קשי החיים ועיצבונם".²⁹



למעלה: **הילד על הסוס**, 1958
צבעי שמן על בד, 89x115
Top: *Boy on a Horse*, 1958
Oil on canvas, 115x89

למטה: **דמות עם שמשיה**, 1957
צבעי שמן על קרטון מוצמד לבד, 100x70
אוסף פרטי
Bottom: *Figure with a Parasol*, 1957
Oil on cardboard
mounted on canvas, 70x100
Private collection

²⁸ יוסף שריק, "מהם נדרש יותר", מעריב, 24.10.1958, עמ' 16. ²⁹ — ברוריה גרצברג, "א. ליפשיץ וא. גת במוזיאון", דבר, 17.10.1958, עמ' 6.



כריכת הקטלוג לתערוכה של קבוצת העשרה במוזיאון תל אביב, 1957
Cover of the catalogue of The Ten group's exhibition at Tel Aviv Museum of Art, 1957



כרזה לתערוכה של קבוצת העשרה במוזיאון תל אביב, 1957 ארכיון בית ציפר לתיאטרון ולחקר האמנות הפלסטית בישראל, אוניברסיטת תל אביב

Poster for the exhibition of The Ten group at Tel Aviv Museum of Art, 1957, Ziffer House Archive: Documentation and Research Center of Israeli Visual Arts, Tel Aviv University

בשנת 1959, בתום תערוכתו של גת במוזיאון תל אביב, זכה האמן בפרס ההסתדרות לציור, ובשנת 1960 הציג שוב יחד עם אפרים ליפשיץ, הפעם בבית האמנים בירושלים. באותה שנה גם התפרקה קבוצת העשרה לאחר תריסר תערוכות שנערכו על פני כעשר שנות פעילות. אליהו גת היה אחד מבין שני אמנים בלבד (השני הוא אפרים ליפשיץ) שהשתתפו בכל תערוכות הקבוצה, ולימים כתב יגאל צלמונה כי "אפשר לומר על יצירתו, שהיא היתה הביטוי הגבישי והאיכותי ביותר של חזון קבוצת העשרה".³⁰ בכך באה תקופה לסיומה.

ד. הקונפליקט והקתרזיס: האקוורלים המופשטים, 1961-1964

בתחילת שנות ה-60 מצא עצמו אליהו גת ניצב בפני מבוי סתום. מגמות ההפשטה גברו על גישות הציור המקומיות, האוניברסליזם הכניע את הרגיונליזם והאינדיבידואליזם את הקולקטיביזם, ובהמשך החלו לזרום השפעות מאמנות האוונגרד בת הזמן, למשל זו האמריקנית, שאותן אימץ דור האמנים הצעיר.³¹ על רקע תופעות אלה התפרקה קבוצת העשרה, שהיוותה בעבור גת קרקע יציבה בכל הנוגע להגדרת זהותו בשדה האמנות המקומי. עתה נאלץ גת לצאת לדרכים חדשות, הגם שאלה לא היו ברורות לגמרי. גם בהיבטים האישיים חווה גת קשיים. מלבד ההתמודדות המאוחרת עם גורל משפחתו,

³⁰ — יגאל צלמונה, 100 שנות אמנות ישראלית, מוזיאון ישראל, ירושלים, 2010, עמ' 187.

³¹ — ראו: יונה פישר, תמר מנור-פרידמן, לידת העכשיו: שנות השישים באמנות ישראל, מוזיאון אשדוד לאמנות, אשדוד, 2008.

לחץ הפרנסה הכביר עליו, והוא חש תסכול אישי שנלווה לקשיים בחיי הנישואים ושברון לב לאחר פרשיית אהבים חולפת. המהלומות הרבות שספג גת בתקופה קצרה כל כך אף הביאוהו לפתח מחשבות אוברדניות, אך אותן זנח.³²

על הרקע הזה התגלע קונפליקט בחייו ובמחשבת אמנותו של גת. מחד, מסירותו לערכי הדרך שבה צעד עד אז, ומאידך, האפשרות לפנות לכיוונים חדשים מתוך הכרה בשינויי האקלים האמנותי הכללי ובתמורות אורגניות שחלו ביצירתו שלו. יסודו של הקונפליקט הוא בהתנגשות שבין שתי גישות קוטביות שמגדירות את מערכת היחסים שבין המציאות לבין יצירת האמנות. תפיסת עולם אחת גורסת כי על האמנות להיות מחויבת למציאות, ומתוך כך לזמן ולמקום, ולעומתה קוראת התפיסה הנגדית לאוטונומיה מוחלטת של האמנות ולשחרור מכל תלות בעולם החיצוני ליצירת האמנות. למעשה, זהו אותו קונפליקט שבין האידאה של קבוצת העשרה לבין האידאה של קבוצת אפקים חדשים, שהיה הוויכוח המרכזי של אמנות ישראל, בעיקר בעשור הראשון לאחר קום המדינה. לפיכך, לא היה כל רמז מטרים למפנה החד שחל באופן מפתיע למדי בציוריו של גת, כאשר מטוטלת יצירתו נעה בבת אחת לקוטב ההפשטה המוחלטת.

החל בשנת 1961 צייר אליהו גת סדרה של ציורים בצבעי מים. הוא כינה אותם בפשטות "ציורים" או "קומפוזיציות". אלה הם ציורים שהגיעו לדרגת הפשטה קיצונית



קומפוזיציה, 1961–1962 לערך
צבעי מים על נייר, 70x50
אוסף פרטי, הרצליה
Composition, circa 1961–1962
Watercolor on paper, 50x70
Private collection, Herzliya

32 — ראו: ריאיון שערכה גילה בלס עם רחל שביט, תיק אליהו גת, ארכיון "בית ציפר" לתיעוד וחקר האמנות הפלסטית בישראל, אוניברסיטת תל אביב.

דרך השלת כל מחויבות מימטית, ומתוך אמונה באוטונומיה ובאימננטיות של האמנות. לא עוד ציור שנשען על התרשמות (אימפרסיה) כי אם על הבעה ועל החצנת המזג הפנימי (אקספרסיה). תחילתה של סדרת ציורים זו בהתנסות משותפת של אב ובנו – לעתים היה גת מצרף את בנו אודי לשעותיו בסטודיו, וכך קרה שבאחת הפעמים ציירו השניים יחד בצבעי מים על ניירות שהניחו על רצפת הסטודיו או על כני ציור. בדרך זו של משחק וחירות ילדותית מצא עצמו גת מאכלס את דפיו בשכבות שקופות של צבעי מים שהונחו זו על זו או זלגו האחת אל תוך האחרת. לא היה זה מעשה ציור מתוכנן אלא פעולה ספונטנית ואינטואיטיבית שבמהלכה גת השפריץ, התיז, מרח, שפך, טפטף והמטיר את צבעי המים על גבי הנייר, וזה ספג את פעולותיו. ידידתו של גת, האוצרת מרים טוביה, תיארה בריאיון את אחד מביקוריה בסטודיו של גת: "יום אחד הגעתי, בכל האולם פוזרו דפים על כנים, כ־20 ניירות גדולים של חצי גיליון, כמה כלים של צבע מלאים ובכל אחד מכחול. גת הסתובב וזרק צבע ואמר לי: 'המקרה שלי'. פשוט התפרץ והחליט לקשקש – זריקות צבע, נזילות, בבת אחת כמויות צבע אדירות דקות ושקופות. [...] הוא היה בהשתוללות, חשבתי שהשתגע. כעס, צעק, התיז צבע. ואחר כך עשה תערוכה – איזה יופי!"³³

"המקרה שלי", כדברי גת על אודות האקוורלים המופשטים שצייר, הוא הגדרה מדויקת למהלך זה אשר בו האמנות הופכת מאובייקט לאירוע – אירוע שמתרחש בקרב האמן בשעת היצירה. האובייקט האמנותי, קרי הציור, הוא אפוא זירה המתעדרת את תנועות הגוף ואת הרוח של האמן בעת שיכרון היצירה הדיוניסאי, האקסטזה (הניטשיאנית), ומאפשרת לפתוח צוהר אל נפשו ולהתחקות אחר הלכי האינטואיציה (הקרוצ'יאנית) של היוצר.³⁴ האקוורלים המופשטים שצייר גת בעיקר בשנים 1961–1963 הוצגו לראשונה בתערוכת יחיד שערך בבית האמנים בתל אביב ב־1963. המפנה החד, שזכה לחשיפה ראשונה, לא התקבל בעין יפה, והביקורות לא חסו על גת. מבקר האמנות אריה לרנר כתב למשל כי "תערוכת אליהו גת יש בה כדי לגרום אכזבה לכל מי שעוקב אחר חיפושיו של צייר רציני זה, שהתקדם לאט אולם בעקיבות מציור ריאליסטי מסוגנן לדרך הבעה מופשטת יותר. יתכן כי הוא הגיע למבוי סתום ומתוך אי־סיפוק וקוצר רוח קפץ במפתיע למה שנראה כהפשטה צרופה. הוא מציג בכיתן האמנים שברחוב אלחריזי עשרות אקווראלים הנראים כהשתפכות בלתי־מרוסנת של צבעי־מים על פני הנייר. דומה כי בציור כזה מצטמצם תפקידו של הצייר רק בבחירת הצבע שנשפך על הנייר. מכאן ואילך מאבד הוא כל שליטה על הנוזל הצבעוני הזורם כמי השטפונות ללא מטרה וללא



אליהו גת ובנו אודי משחקים שחמט
בקפה כסית, 1962 לערך
Eliahu Gat and his son Udi playing
chess at Kassit Café, circa 1962

33 — ראו: ריאיון שערכה גילה בלס עם מרים טוביה, תיק אליהו גת, ארכיון "בית ציפר" לתיעוד וחקר האמנות הפלסטית בישראל, אוניברסיטת תל אביב. 34 — לאקוורלים המופשטים של גת יש זיקה גדולה לציורי הטפטופים (dripping) של ג'קסון פולוק, אמן האקספרסיוניזם המופשט של אסכולת ניו יורק, אשר הוא ועמיתיו הגיעו להפשטה קיצונית החל באמצע שנות ה־40. מעניין במיוחד התזמון של הופעת ההפשטה המוחלטת שמפנה את גבה אל העולם לנוכח האכזבה מן המציאות – האמריקאים לאחר מלחמת העולם השנייה, וגת לאחר קבלת הידיעה על גורל משפחתו בשואה.

כוונת מכוון".³⁵ גם יואב בראל, שדווקא היטיב לזהות את חדות הציור שבאקוורלים של גת, סיכם את ביקורתו בשלילה: "אליהו גת מגיע לציור המופשט מאוחר מאוד, וחייב היה לדעת שגישת ציור זו מחייבת, מעצם טבעה, משמעת צורנית קפדנית ביותר. לא צד השחרור בלבד הוא החשוב כאן, אלא 'השחרור' במסגרת צורנית מדויקת, השומרת על עיקר הציור הפיגורטיבי גם כאשר היא משליכה אחר גווה את הנושא. במפתיע, אין למצוא משמעת צורנית זו בציוריו של אליהו גת. יש אווירה, יש משחק, יש הנאת עשייה, אך אין ארגון פנימי של היחידות הצורניות, ובמקומן באה נטייה לשימוש באפקטים כהתזה וערוב צבעים על הנייר. מתעורר במקרה כזה החשש, שעם המעבר למופשט, איבד אליהו גת את עיקר תוכן ציורו וחבל".³⁶

גת מצא תשתית רעיונית לציורים אלה בהתארגנות חרשה של קבוצת אמנים, ותיקים וצעירים, ואלה חברו יחד כדי להציג תערוכה קבוצתית שמצעה האמנותי משותף. התערוכה התקיימה בשנת 1964 וקיבלה את הכותרת "תערוכת ציור ופיסול ישראלית", ומתוך כך נגזר שם הקבוצה - **תצפי"ת 1964** או בקיצור **תצפי"ת**. התערוכה נערכה בביתן הלנה רובינשטיין של מוזיאון תל אביב לאמנות חרף חבלי לידה קשים,³⁷ ובקטלוג הנלווה לה פרסמו האמנים את הצהרתם בזו הלשון:³⁸

[...] אנו מתנגדים לבטוי פלסטי הבנוי על אימפרסיות חיצוניות,

על מסחר בתודעה יהודית ושימוש בסמלים אשר אברו את משמעותם

זה כבר ואשר לדאבונונו מוצאים הר בקרב חוגים רחבים בצבור ובמוסדות

שהולכים שולל אחרי סנטימנטים וסנסציה המתרפקת על העבר

^[35] אריה לרנר, "תערוכות", דבר, 24.5.1963, עמ' 6. 36. — יואב בראל, "אליהו גת", בין פייכחון לתמימות: על האמנות הפלסטית בשנות ה־60 בחל אביב, מוזיאון תל אביב לאמנות, תל אביב, 2004, עמ' 286. 37. — מנהל ואוצר מוזיאון תל אביב לאמנות חיים גמזו היה נתון במאבקים רבים, והיה מושא לביקורות במהלך שנות פעילותו. בתחילת הקדנציה השנייה שלו בתפקיד מנהל המוזיאון (1962–1976) התמודד גמזו מול האמנים והמנהיגים של אגודת הציירים והפסלים שחשו מקופחים מיחס המוזיאון כלפיהם. גמזו לא הסתיר את דעותיו על התערוכות הכלליות של האגודה (שאף נערכו במוזיאון), וטען כי יש למנות ועדה שתבחר את המשתתפים בתערוכות, זאת בניגוד לעמדת האגודה שדרשה להציג את כל חבריה ללא כל שיפוט או מיון. על רקע דברים אלה התנער גמזו מתערוכות האגודה, ובהתבטאויותיו ציין כי המוזיאון משמש אך ורק אכסניה לתערוכות (למשל בתערוכות שנערכו ב־1963 וב־1964), וכי מעורבותו בהן מוגבלת לעניינים הטכניים בלבד. התקבצות אמני תצפי"ת באותה תקופה הלמה יותר את רוחו של גמזו, שאהד התארגנויות סלקטיביות של אמנים, אלא שגם על תערוכה זו העיב ריב קשה, הפעם על רקע אישי: בהזמנה ובכרזה לתערוכתו של יגאל תומרקין שנערכה במוזיאון בשנת 1962 (לפני חזרתו של גמזו לתפקיד) כתב האמן "גמזו חמור", ובהמשך לכך, ב־1964, סירב גמזו להיפגש עם אמני תצפי"ת, שתומרקין ביניהם, כל עוד האמן לא יתנצל בפניו. בסופו של דבר התערוכה יצאה לפועל בביתן הלנה רובינשטיין, ובהמשך אף ערך גמזו לתומרקין תערוכת יחיד במוזיאון. בעניין זה ראו: גילה בלס, "ד"ר חיים גמזו: סיסמוגרף לכנות שבאמנות", ד"ר חיים גמזו: ביקורות אמנות, מוזיאון תל אביב לאמנות, 2006, עמ' 65–67; עמ' 80, הערה 29. גדעון עפרת מייחס את המילים "גמזו חמור" לרפי לביא. ראו: "מבקר האמנות חמור, או: נקמת הצייר"; "שבחי חמורים", אתר האינטרנט המקוון "המחסן של גדעון עפרת". נדלה: 2016.6.27. 38. — מתוך הצהרת הקבוצה שהתפרסמה בתוך: תצפי"ת 1964, מוזיאון תל אביב לאמנות, תל אביב, 1964, ללא מספרי עמודים.

מכלי שתהיה לזה כל אחיזה באמנות.

אין אנו שואפים בתערוכה זו לגלויים סנסציוניים או למהפכות

בשטח האמנות אבל מגדירים אנו את עצמנו כאמנים אשר שפתם משותפת

ומביעה הלך רוח של תקופה שאנו חיים ויוצרים בה.

אמנות אשר עיקר משמעותה איננה בתאור חיצוני של עצמים ודמויות, אלא

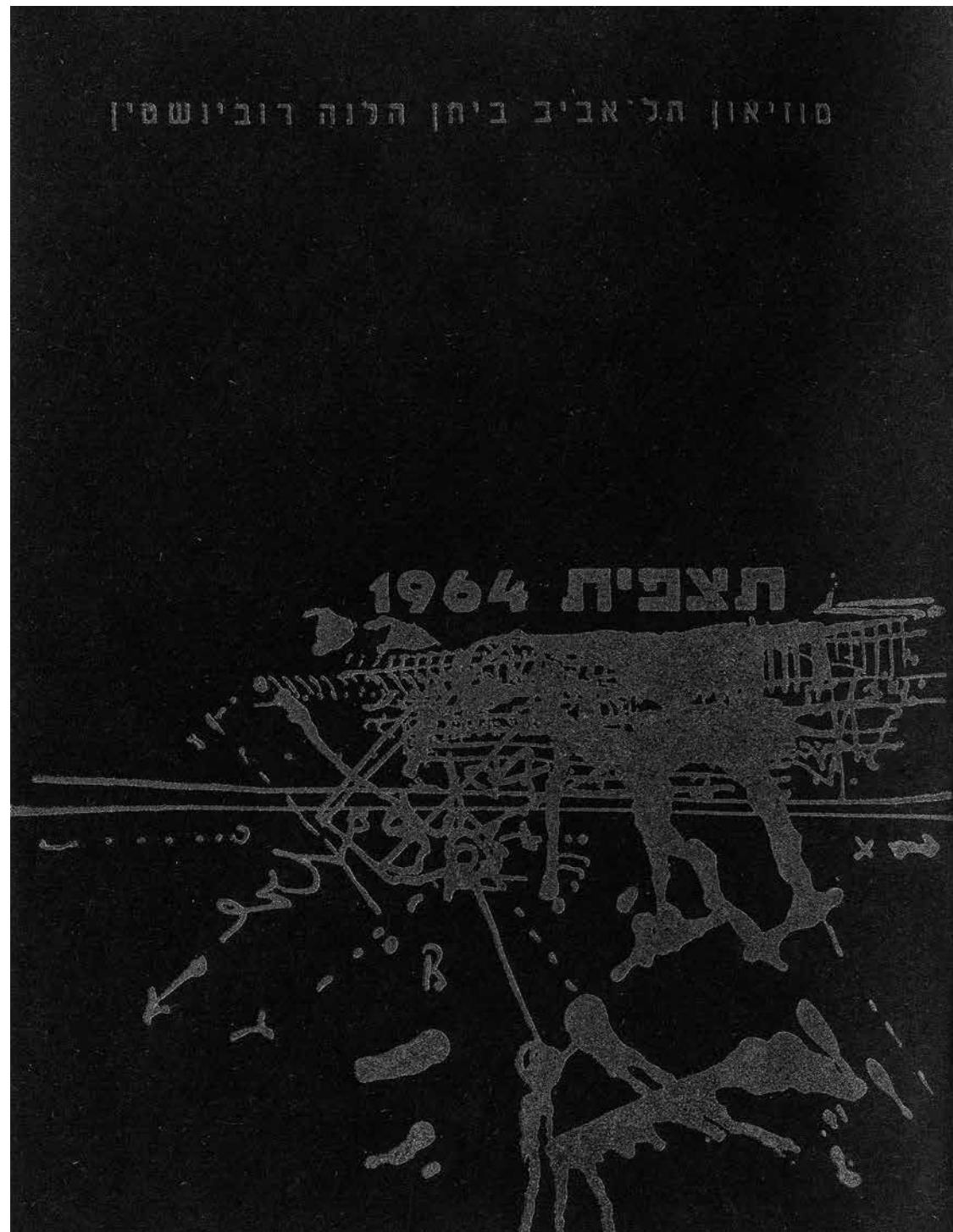
חווייה המתרקמת בנפשו של האמן בטרם ניתן לה הביטוי הפיגורטיבי [...]

לאחר תערוכתה האחרונה של **אפקים חדשים** ב־1963, לקחה על עצמה כבר ב־1964 קבוצת האמנים החדשה **תצפי"ת** לצעוד בנתיב שסימנה **אפקים חדשים**, כפי שמשתקף בהצהרתה. אין זה מפתיע, שכן כמה וכמה מאמני תערוכת **תצפי"ת** היו ממייסדי קבוצת **אפקים חדשים** או ממשתתפיה. דין זה נוגע לאמנים פנחס אברמוביץ', יצחק דנציגר, אהרן כהנא, אביגדור לואיזאדא, אבשלום עוקשי, משה פרופס, יחזקאל שטרייכמן, יחיאל שמי, חיים קיוה, משה קופפרמן, יגאל תומרקין ורפי לביא, אך אינו נוגע לאליהו גת. כאמור, גת היה מקוראי התיגר על **אפקים חדשים** בעשור שחלף, כאשר האקלים האישי והתרבותי היה אחר, אולם פני הדברים השתנו מטבעם ונוצרה מציאות שבה הצטלבה דרכם של אמנים אלה. לצד דברים אלה, כוחו של הרכבם הנוכחי היה הן בעצם ההתארגנות, והן בהצגת התערוכה באכסניה המכובדת על רקע סערה זוטא - "ציירים זועמים מציגים בת"א", כפי שדווח בעיתונות.³⁹

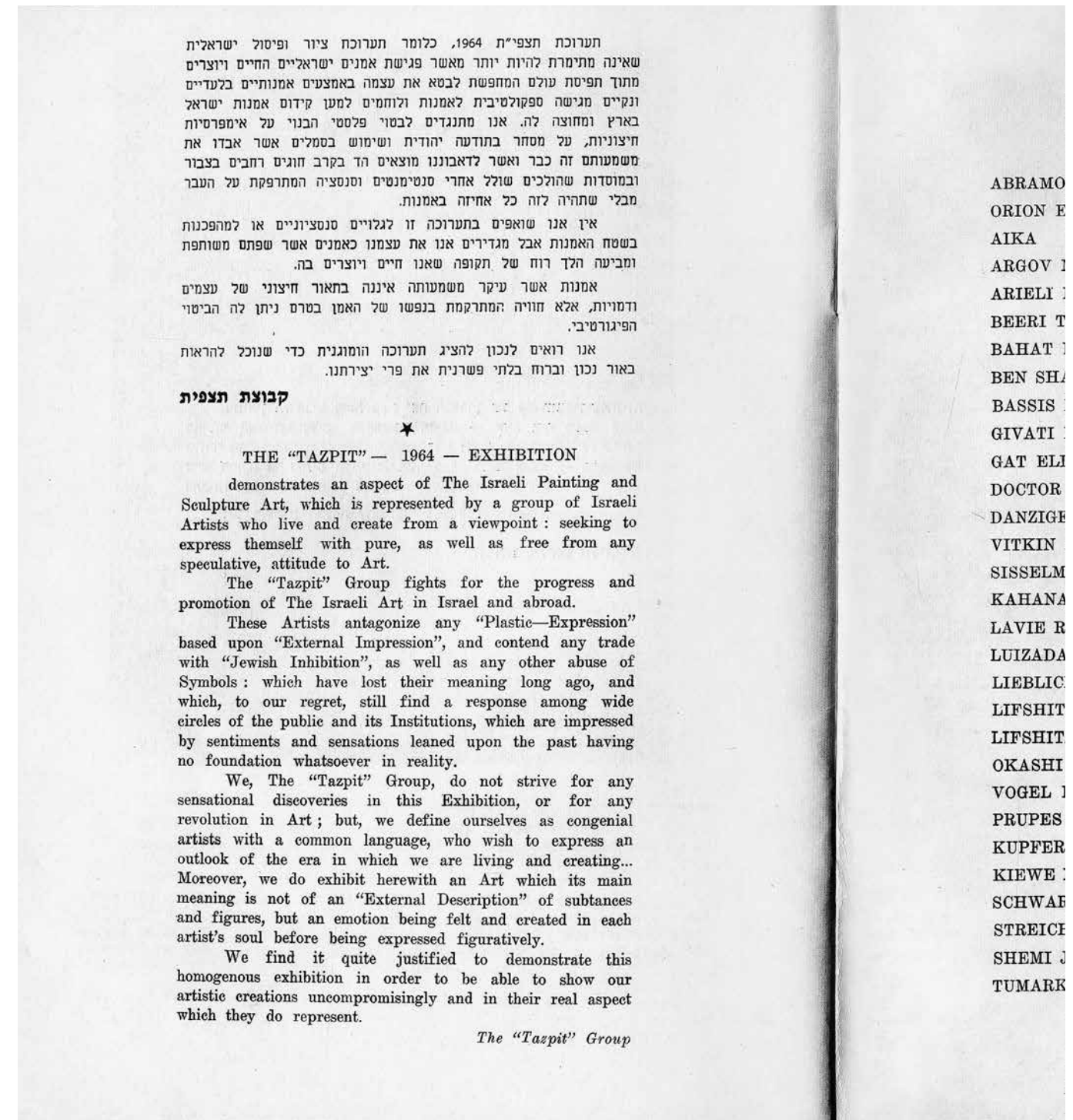
ובכן, הדברים שנכתבו כמעין מנשר או גילוי דעת מטעם אמני **תצפי"ת** תאמו היטב את האקוורלים המופשטים של גת. "חווייה המתרקמת בנפשו של האמן בטרם ניתן לה הביטוי הפיגורטיבי" - הרי זו בדיוק מהותם של הציורים ההבעתיים, מחוסרי הצורה, נטולי התכלית, חסרי העכבות, נעדרי התכנון המוקדם ומשוללי ההיררכיה, שכל כולם הבעה ספונטנית, יצרית ואינטואיטיבית.

האקוורלים המופשטים שצייר אליהו גת הם רגע מכונן במכלול יצירתו. גת, שציורו היה במידה רבה עצור הן מבחינה צבעונית והן מהבחינה הצורנית, זכה לפורקן בציור ה**טָאשִׁיסְטִי־אַנְפֹּרְמָלִי־אקספרסיוניסטי** הזה, פורקן אמנותי שהשפיע באופן משמעותי על המשך יצירתו ועל פיתוח היסודות לציור הבשל, המגובש והמזוהה עמו. אלא שבה בעת גת לא הכיר בחשיבותם של האקוורלים המופשטים, ולמעשה תכנן להשמידם כאשר העביר את הסטודיו מיפו לבת ים. יש להניח כי גת אף היה עושה כן אלמלא עצר בערו אספן האמנות והגלריסט מנשה בלטמן (בעל גלריה בלטמן ביפו העתיקה), שרכש רבים מהציורים הללו, ולמעשה גאל אותם מכיליון ומשכחה.⁴⁰

^[39] ללא שם מחבר, "ציירים זועמים מציגים בת"א", הארץ, 1964. מתוך תגזיר עיתון ללא פרטים מלאים השמור בתיק קבוצת תצפי"ת (תיק מס' 12) בספריית מוזיאון תל אביב לאמנות. 40. — ראו: ריאיון שערכה גילה בלס עם רחל שביט, תיק אליהו גת, ארכיון "בית ציפר" לתיעוד וחקר האמנות הפלסטית בישראל, אוניברסיטת תל אביב.



כריכת הקטלוג לתערוכה של קבוצת תצפית"ת במוזיאון תל אביב, 1964
Cover of the catalogue of Tazpit group's exhibition at Tel Aviv Museum of Art, 1964



הצהרת האמנים בקטלוג התערוכה של קבוצת תצפית"ת במוזיאון תל אביב, 1964

The artists' statement in the catalogue of Tazpit group's exhibition at Tel Aviv Museum of Art, 1964

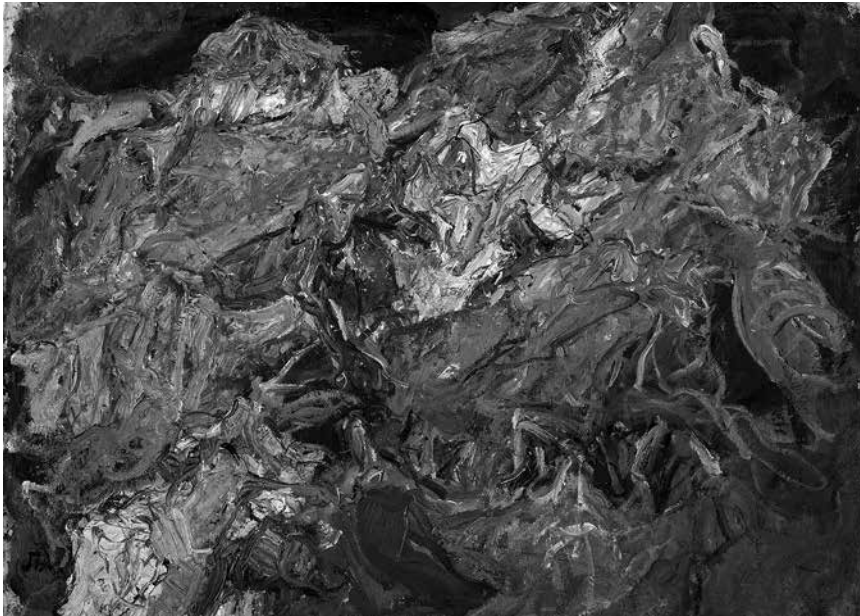
בעוד תקופה זו עמדה בסימן הקונפליקט שבו היה נתון גת בחייו וביצירתו, קונפליקט שביסודו הקשיים שחוהו אך גם ההתנגשות בין סגנונות אמנותיים, השקפות עולם תרבותיות והוויכוח על מהות תפקידה של האמנות, הרי שסופה של התקופה עמד בסימן הקתרזיס - אם נרצה, פורקן המטענים הרגשיים בתהליך סובלימציה (השגכה או עידון) שמגביה ומנתב שחרור יצרים ליצירה אמנותית. אך המומנט הקתרטי גם פתר את ההתחבטויות האמנותיות של גת והביאו לתחילתה של תקופת יצירתו המגובשת, המוכרת והמזוהה עמו. גת תיאר זאת במילים אלה: "שלב של התנתקות אצלי היו האקוורלים שעשיתי בשנות ה־60. באקוורלים אלה חקרתי את הערכים שהיו נר לרגלי האמנות בארץ בזמן פריחת האבסטרקט הלירי. נסיון זה השפיע על הצבעוניות שלי בתקופה שבאה אח"כ. השלב הבא היה יציאה החוצה וכל מה שמשמע מן הבהירות, מן השמש והצבע".⁴¹

ה. אל האדמה החמה: 1965-1972

הנה כי כן, אליהו גת נכנס בשערי יצירתו הבוגרת, המגובשת והמזוהה עמו. בשנת 1964 ערך תערוכה בגלריה "דוגית" ובה כבר הוצגו נופים שצייר בחיק הטבע בדרגות שונות של פיגורציה והפשטה. באותה תקופה גם החל מאמץ מנהג שבו דבק מאז ואילך - להתגורר בעונת הקיץ בצפת ולצייר את נופי הגליל. בשנת 1971 אף רכש בית בקריית האמנים בצפת ושיפץ אותו, וזה שימש אותו כמקום מגורים וכסטודיו. השנים הבאות עברו על גת בהצגת תערוכות בגלריות שונות ברחבי הארץ ובעיסוק בהוראה, בעיקר במכון לאמנות בבת ים, שב־1964 הפך מנהלו, והחל ב־1965 גם במדרשה למורים לאמנות (ב־1972 הוענק לו פרס משרד החינוך למורים לאמנות), אך יותר מכול בצלילה אל מצולות יצירתו. מאמצע שנות ה־60 ועד תחילת שנות ה־70 גת עיצב והשחזי את שפתו הציורית אשר תשרת אותו משם ואילך. ציורו הבשל של גת הוקדש לאדמה ולנוף, והשהות הארוכה בנוף היתה סוד כוחו. וכך, גם כאשר היה זה דיוקן, הדמות היתה נתונה על רקע נוף. גם כאשר היה זה ציור של תפנים, אזי נפער בו חלון והנוף התפרץ דרכו פנימה. אם היה זה טבע דומם, הוא הונח על רקע חלון פתוח, כמעט נופל אל הנוף שבחוץ, וגם אם היה זה ציור עירום, ובעיקר אם היה זה עירום, אזי הדמות הונחה על פני הנוף ואף התמזגה בו בהרמוניה מאחדת.

גישתו של הציור הגתי הבשל ממזגת בין המסד האובייקטיבי לבין המבע הסובייקטיבי, כלומר, בין מוצאו של הציור בתיאור המציאות הקיימת (מימזיס) לבין שאיפתו להבעת מהותם של ערכים מסוימים מן המציאות באמצעות הציור ככלל, ובאמצעות שפת הציור האישית בפרט (פורמליזם). בכך הפכה יצירתו של גת את הנתיב החד־סטרי והלינארי של המודרניזם אל הקדמה - ההפשטה המוחלטת - לנתיב דר־סטרי ולא לינארי שניתן לנוע בו הלך ושוב. שפתו הציורית של גת ניחנת בכריזמה רבה. אם נרצה ניתן לנקוט כאן את המושג האיטלקי "בְּרֻבִּיָּה" (bravura) שפירושו מיומנות, ונעשה בו שימוש כדי לתאר מופע

41 — מריה טוביה בונה, "הקו השלישי: ריאיון עם אליהו גת", ציור ופיסול, גיליון 15, 1977, עמ' 19.



נוף, 1974
צבעי שמן על בד, 80x60
Landscape, 1974
Oil on canvas, 60x80

של תעוזה או מפגן טכני של האמן. בציור נעשה שימוש במושג בדרך כלל כאשר משיכות המכחול ניכרות ומצליחות להביע היטב את מושא תיאורן תוך שמירה על חירותן כערך אמנותי אוטונומי. בדרך כלל יש בציור רגעים של "ברבורה", אך אצל גת הופך כל המשטח הציורי כר לתצוגת תכלית של המכחול הרשן, השופע צבע, ה"בצקי" (מלשון המונח הציורי האיטלקי impasto שפירושו המילולי הוא בצק). אם כן, הציור של גת שם דגש רב על חזות פני השטח של הציור, על הטקסטורה ועל הפקטורה. שתי התכונות המישושיות האלה מתוות אצל גת מארג של "עורקים" אשר נמתחים לאורכו ולרוחבו בתנועות יד ארוכות ומתמשכות או קצרות וקצובות אשר מארגנות את חזות פני הנוף על המשטח הציורי. המכחול משוטט על גבי בד הציור, מתהלך בשבילי הצבע, מתעקל על צלעו של הר ומתרומם עם מתיחת צמרתו הירוקה של עץ אל על. תנועת המכחול כמוה כהתערות בארץ. ככלל, הקומפוזיציה של ציורי הנופים מחולקת כך שהאדמה כובשת את רובו המכריע של חלל הציור ומשאירה רק אפריז שמים צר, שאינו אופייני לז'אנר ציור הנוף. לעתים אף זה אינו קיים, והציור נותר נטול שמים, מרָאָה האדמה בלבד. זהו אפוא ציור של מטה, כזה המעדיף ארציות על פני שמימיות, חומר על פני רוח, ואדם על פני כוח עליון. מיקומו של האדם (הצייר) שנמצא אל מול הנוף (והציור) הוא נקודת ההתייחסות שכלפיה מתארגן בדרך כלל מראה הנוף, אולם "עורקי" הנוף, הקווים שבטבע, אינם מתכנסים לנקודת מגוז בתוך מערך פרספקטיבי, אשר מטבעו מעמיד את האדם במרכז. גם עצמת הצבע אינה מתערפלת בהתאם לאופן התיאור שמכתיבה הפרספקטיבה האטמוספרית, ותחושת העומק של הנוף נוצרת באמצעות השתרגות "עורקי" הצבע, דרגות שונות של צפיפותם ומקצבם המשתנה. דומה שבציורו של גת אין

היררכיה בין חלקי הציור לבין תפקודם במסגרת מראה הנוף - קרוב, רחוק, גבוה, נמוך, חם, קר, צפוף, אוורירי, מרכז, שוליים, מבנה מוגדר ואל־צורניות; כל אלה אחידים בחשיבותם בתרגמו הציורי של גת. הצורה, הצבע, התאורה - התיאור כולו מעדיף למעשה את החוויה על פני הייצוג. ה"שנאי" (טרנספורמטור) שבו עובר מראה הנוף בדרכו להיות ציור נוף הוא הנפש (חוויה) ולא העין (ייצוג), והציור המצטייר נבנה כצוהר לחוויית הנוף בעודה נחוות. לא בכדי רחש גת כבוד גדול לציוריהם החמים וההבעתיים של קלוד מונה (בציוריו המאוחרים), וינסנט ואן־גוך והאקספרסיוניסט הצרפתי היהודי האהוב עליו חיים סוטין, והשפעתם ניכרת ביצירתו של גת בעיקר החל בשנות ה־70. מאותה עת נשכ בציוריו מזג לוחט שנשלט על ידי צבעים חמים כגון צהוב, אוכר, כתום ואדום. אפילו גוונים קרים מטבעם כגון ירוק וכחול הצליחו להתמזג במְחַכְר הבוער כאילו היו חמים. "פְּאָרץ האור הוא חם וגם הצל הוא חם",⁴² הבהיר גת את מקור המזג השרבי של ציוריו, מזג שהוא חלק מתפיסת מקומיות שמתנסחת דרך איכויות הצבע. "הצבעוניות שלי נוצרת על ידי ניואנסים עדינים יותר של אותו צבע, אפילו את הירוק אני רואה כחלק אינטגרלי של האדמה החמה. במקרה כזה הוא מפסיק להיות ירוק והוא נעשה חם", הסביר באחד מראיונותיו.⁴³ הלהט הכללי הוא חלק מיחסם החושני של הצייר ושל ציורו כלפי האדמה והנוף, יחס שיגיע לשיאו בציורי הנשים־נופים המתארים נשים עירומות בנוף ונשים עירומות כנוף.⁴⁴ ככלל, הארוס, במשמעות יצר היצירה המשולב בתאוהו למקום, הוא כוחו המניע של פרק יצירתו הנוכחי של אליהו גת ושל יצירתו הבשלה.⁴⁵

הכול הסכימו כי חזרתו של גת אל האדמה ואל הנוף בשפת ציורו ההולכת ומתגבשת ומתעצמת היא מהישגי יצירתו הגדולים עד אז. "אם היה באקוורלים המופשטים שהציג אליהו גת לפני כשנה משום ירידה במתח הציורי", כתב יואב בראל באחת מביקורותיו, "הרי באה תערוכתו הנוכחית ומוכיחה שהיתה זו ירידה לצורך עלייה. אין ספק, שבתערוכתו העכשווית הגיע אליהו גת להשגים העולים הרבה על כל הישגיו הקודמים".⁴⁶ רוח הדברים חוזרת בביקורות נוספות מאותה התקופה שבה נכתב למשל כי "תערוכה זו של הצייר אליהו גת, היא נקודת־מפנה בדרכו של הצייר הזה. כאן הוא הגיע לידי גיבוש שתי דרכי־הבטוי הקודמות שלו".⁴⁷ בביקורת מאוחרת יותר מאותן שנים קבע רן שחורי כי

⁴² _____ מצוטט בתוך: יגאל צלמונה, אליהו גת: "האור באדמה, השמים עופרת", מוזיאון ישראל, ירושלים, 1984, עמ' 10. ⁴³ _____ מריה טוביה בונה, "הקו השלישי: ראיון עם אליהו גת", ציור ופיסול, גיליון 15, 1977, עמ' 19. ⁴⁴ _____ בעניין ציורי העירום ראו בספר זה את הפרק הבא: "ימי קבוצת אקלים: סינתזה של נופים, נשים ונופים־נשים, 1973–1982". ⁴⁵ _____ המחשבה על יצירתו של גת בסימן ארוס – יצר החיים ומיניות, מאפשרת לנסח דיאלקטיקה שבה יצירתו המוקדמת עומדת בסימן תנטוס – יצר המוות וההרס. ראו בהקשר זה: גדעון עפרת, "בין אליהו גת לאנרי ברגסון", פאריז־תל אביב: הקשר הצרפתי של האמנות הישראלית, קרן עופר לזיון לאמנות ישראלית; בית לאמנות ישראלית, המכללה האקדמית תל אביב־יפו, תל אביב, 2015, עמ' 519–524. ⁴⁶ _____ יואב בראל, "אליהו גת", בין פיכחון לתמימות: על האמנות הפלסטית בשנות ה־60 בתל אביב, מוזיאון תל אביב, תל אביב, 2004, עמ' 347–348. ⁴⁷ _____ מ' בליך (מינה זיסלמן בליך?), "אליהו גת", על המשמר, 16.8.1964, ללא מספרי עמודים.

"אליהו גת מגיע למלוא הישגיו באותן תמונות בהן המרכיב הצורני נעלם כמעט לחלוטין, והבד כולו עשוי כמרקם מופשט של רטט צבעוני מעובד ומבושל היטב".⁴⁸ במקום אחר סיכם אמנון ברזל את דבריו, וכתב על אודות ציורי הפרק הנוכחי כי הם "תוצאה שהיא הישג ונכס יקר בציור הישראלי".⁴⁹

גת התגורר בחולון, החזיק סטודיו בבת ים ובעונת הקיץ גם בצפת, ותר כל העת את הארץ. ציוריו בשנים אלה החלו מתאכלסים במראות נוף של צפת, נס ציונה, בת ים, "השטח הגדול" ויפו, תל אביב, סידני עלי והרצליה, זכרון יעקב, ואדי מילק, עין הוד, עמק יזרעאל, פלמחים, עמק איילון, לטרון, עין כרם, אבו גוש, ליפתא, ירושלים, מצדה ומדבר יהודה, עין גדי, סנטה קטרינה וחצי האי סיני, שדה בוקר, אילת ועוד ועוד. היתה זו יציאתו הגדולה של גת אל הנוף, "אל האדמה החמה", כדבריו, אדמה שאותה כבש ברגליו ובציורו. ככל שהעמיק גת בעשייתו כך הלך והתחדד הבסיס הרעיוני שאותו ינסח כתפיסת עולם אמנותית־תרבותית אשר תשמש אותו, הלכה למעשה, בפרק יצירתו המשמעותי הבא.

ו. ימי קבוצת אקלים: סינתזה של נשים, נופים ונשים־נופים, 1973–1982

בצהרי יום הכיפורים של שנת 1973 פילחו צופרי החירום את דממת הארץ בעקבות מתקפה מתואמת מראש של צבא סוריה וצבא מצרים על צפון מדינת ישראל ועל דרומה. המתקפות היו הפתעה מוחלטת; הן הכו בתדהמה גדולה את קברניטי המדינה ואת מפקדי הצבא עד כדי חשש מ"חורבן בית שלישי", לפי האמרה המיוחסת לשר הביטחון דאז משה דיין,⁵⁰ וסימנו את תחילתה של מלחמת יום הכיפורים. המלחמה ארכה כשלושה שבועות במהלך חודש אוקטובר, אך למעשה הסתיימה סופית רק באמצע 1974, בתום חילופי האש שעוד נמשכו בחזית הסורית. תחושות האופוריה והשאננות שאפפו את ישראל לאחר הניצחון המוחץ על צבאות ערב במלחמת ששת הימים הומרו בזעזוע עמוק ובתחושת כישלון בעקבות כשלי ההנהגה המדינית והצבאית שאֶפשרו את מתקפות הפתע. כשלי ההנהגה והצבא, שנודעו בכינוי "המחדל", הרעידו את החברה הישראלית וגרמו לשבר שכמוהו לא ידעה המדינה עד אז, שבר שחלק מתוצאותיו הישירות והעקיפות היו חוסר אמון במהיגות וחילופי שלטון ("המהפך" של 1977), הכרה במגבלות החוסן הצבאי, גלים של ירידה מן הארץ ושל חזרה בתשובה, קריסה של מיתוס הצבר הארצי־ישראלי, העמקת השסע בין גישות הימין לגישות השמאל והתבססות השיח הביקורתי בנושא הסכסוך הישראלי־פלסטיני, וכן ניפוץ מיתוס השוויון החברתי־עדתי, מגדרי וכלכלי - שהוליד התארגנויות אזרחיות ומחאה בתחומים אלה ובאחרים.

⁴⁸ _____ רן שחורי, "אליהו גת ושלמה קנטור", הארץ, 31.1.1969, עמ' 19. ⁴⁹ _____ אמנון ברזל, "אליהו גת", הארץ, 8.1.1971, עמ' 15. ⁵⁰ _____ רפי מן, לא יעלה על הדעת: ציטוטים, ביטויים, כינויים ומטבעות לשון, הד ארצי, 1998, תל אביב, עמ' 81.

על רקע האירועים ההיסטוריים הללו ולאור התמורות שחלו באמנות הבינלאומית, התרחש מפנה גם באמנות הישראלית.⁵¹ בתחילת שנות ה־60, ובארץ בתחילת שנות ה־70, החל באמנות המהלך המושגי שטלטל את יסודות האמנות תוך ערעור על מעמדו של החפץ האמנותי, קריאת תיגר על מוסדות האמנות ובהם המוזיאונים והגלריות, הכרזה על מות הציור, ותפיסת האמן כאינטלקטואל בעל רעיון ולא כבעל מלאכה. בתוך כך, המהלך המושגי העמיד את תפיסת הקונספט כתכלית האמנות (אמנות מושגית), וכפועל יוצא נפרצו גבולותיו של המדיום האמנותי אל מרחבים חדשים כגון אמנות אדמה, אמנות גוף, אמנות וידאו וציולם, אמנות קול, אמנות המיצג וכו'. האמנות המושגית הישראלית של שנות ה־70 התחלקה, בהכללה, לשניים: מן העבר האחד, יצירה השואפת למימוש מרבי של רעיון ה"אמנות לשם אמנות" מתוך התייחסות לערכי האמנות, לרכיבי היצירה עצמה, לתשתית הרעיונית שלה, לאופני עשייתה וליחס בינה לבין חלל התצוגה שבו היא מוצגת; ומן העבר האחר, תפיסת האמנות ככלי לפעילות בעלת משמעויות ומסרים חברתיים, פוליטיים, סביבתיים, אקולוגיים וכו', פעילות המתבצעת בעיקר מחוץ ל"קובייה הלבנה" של המוזיאונים והגלריות. למעשה, חלוקה זו הדהדה את הדיאלקטיקה שהתקיימה בשדה האמנות הישראלי בשנות ה־40 ובשנות ה־50, עשורים שבהם ניצבו זו לעומת זו אמנות חברתית ופוליטית, שהתייחסה לאקטואליה מחד, ואמנות מופשטת שפנתה אל תוך עצמה מאידך.⁵²

מלחמת יום הכיפורים עוררה ביטויים אמנותיים שנוצרו בידי האמנים משתי המגמות הללו של האמנות המושגית אך גם מן המגמות האמנותיות האחרות.⁵³ כך למשל צייר מרדכי ארדון בשנת 1974 את הטריפטיון המונומנטלי **יום כיפור** שהורכב מהלוחות **קול נדרי** (שמאל), **קורבן** (מרכז) ו**רקוויאם** (ימין) והיה ביטוי קוסמי־מיסטי־סמלי לאימת המלחמה; יגאל תומרקין הגיב למלחמה בזמן אמת, ובציוריו שהוצגו ב־1974 בביתן הלנה רובינשטיין של מוזיאון תל אביב לאמנות שולבו דימויים של מטוסים, טנקים ומכשירים צבאיים בשפה המושפעת מהפופ האמריקני; עוד ב־1974 הציבה מיכל נאמן על חוף הים בתל אביב שני שלטים שעליהם נכתב בצבע טורקזי **העיניים של המדינה**, ביטוי שנוסח על ידי לוחם חטיבת גולני בני מסס והתפרסם בהקשר הקרב על החרמון; אפשר אף לקשור את מקורות מרד הסטודנטים בבצלאל (1977–1978) למלחמת יום הכיפורים, גם בשל השפעת הפעילות האנטי־מיליטריסטית ביוזמת המורים משה גרשוני, מיכה אולמן ויחזקאל ירדני, אך גם כחלק מאווירה כללית של התנגדות לסמכות ששררה בקרב הדור הצעיר, כפי שתיאר זאת

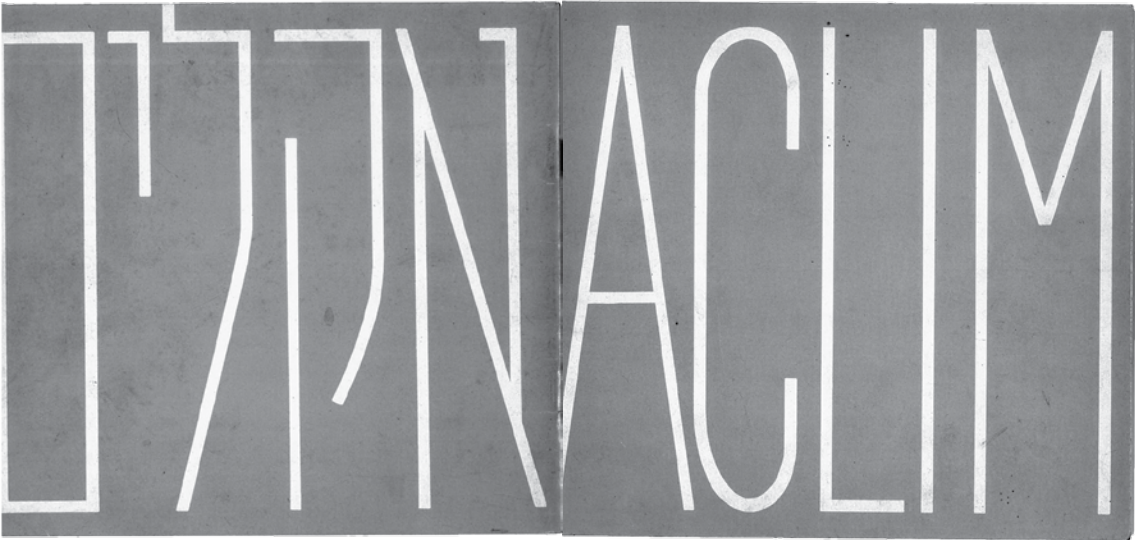
51. ——— בעניין האמנות הישראלית בשנות ה־70 ראו למשל: יגאל צלמונה, 100 שנות אמנות ישראלית, מוזיאון ישראל, ירושלים, 2010, עמ' 269–321; גופי־עצמי: אמנות בישראל, 1968–1978, מוזיאון תל אביב לאמנות, תל אביב, 2008; מרדכי עומר, היבטים באמנות הישראלית של שנות השבעים: גבולות השפה, מוזיאון תל אביב לאמנות, תל אביב, 1998; מרדכי עומר, היבטים באמנות הישראלית של שנות השבעים: תיקון, הגלריה האוניברסיטאית, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב, 1998. 52. יגאל צלמונה, 100 שנות אמנות ישראלית, מוזיאון ישראל, ירושלים, 2010, עמ' 274. 53. ——— בעניין זה ראו: גדעון עפרת, "1973", אתר האינטרנט המקוון "המחסן של גדעון עפרת". נדלה: 30.5.2016.

אולמן: "הסיבה למרידת הסטודנטים נעוצה גם בתקופה [...] טראומות המלחמה והרצון למרוד בסמכות הוביל אותם למרידה בהנהלה הקצת קשוחה מדי".⁵⁴ הנה כי כן, בזמן המלחמה וכתגובה לרוחות הקרב ששררו בציבור הישראלי התגבשה גם קבוצת האמנים החדשה **אקלים**. את הקבוצה ייסדו אליהו גת ורחל שביט, שהפכו באותה עת מעמיתים לבני זוג (נישואיו של גת לחיה הסתיימו ב־1973), וגרעינה מנה גם את אורי ריזמן. גת, שביט וריזמן היו היחידים שהציגו בכל תערוכות הקבוצה, ובין האמנים הנוספים שהשתתפו בתערוכות **אקלים** ניתן למנות את מיכאל גרוס, קליר יניב, חנה לוי, צבי אלדובי, אברהם אופק, שמעון אבני, דדי בן שאול, שמשון הולצמן, צבי טולקובסקי, דגנית ברסט, יורם רחוב, יחזקאל שטרייכמן, ג'ון בייל, טובה ברלינסקי, עזרא אוריון, חנה מגד ואחרים. קבוצת **אקלים** התגבשה על מסד הקשר שבין האמנות לבין המקום ותחושת השורשיות אליו. כך נכתב בהצהרת האמנים:⁵⁵

קבוצתנו אינה הומוגנית. במכוון בחרנו כנקודת מוצא את השונה ולא את הזהה. הרוח המאחדת את האמנים המציגים היא הזיקה השורשית לסביבה, התייחסות לנוף, לאור ולאווירה המקומית. וזאת בצל התמורות החלות עלינו בימי מבחן אלה.

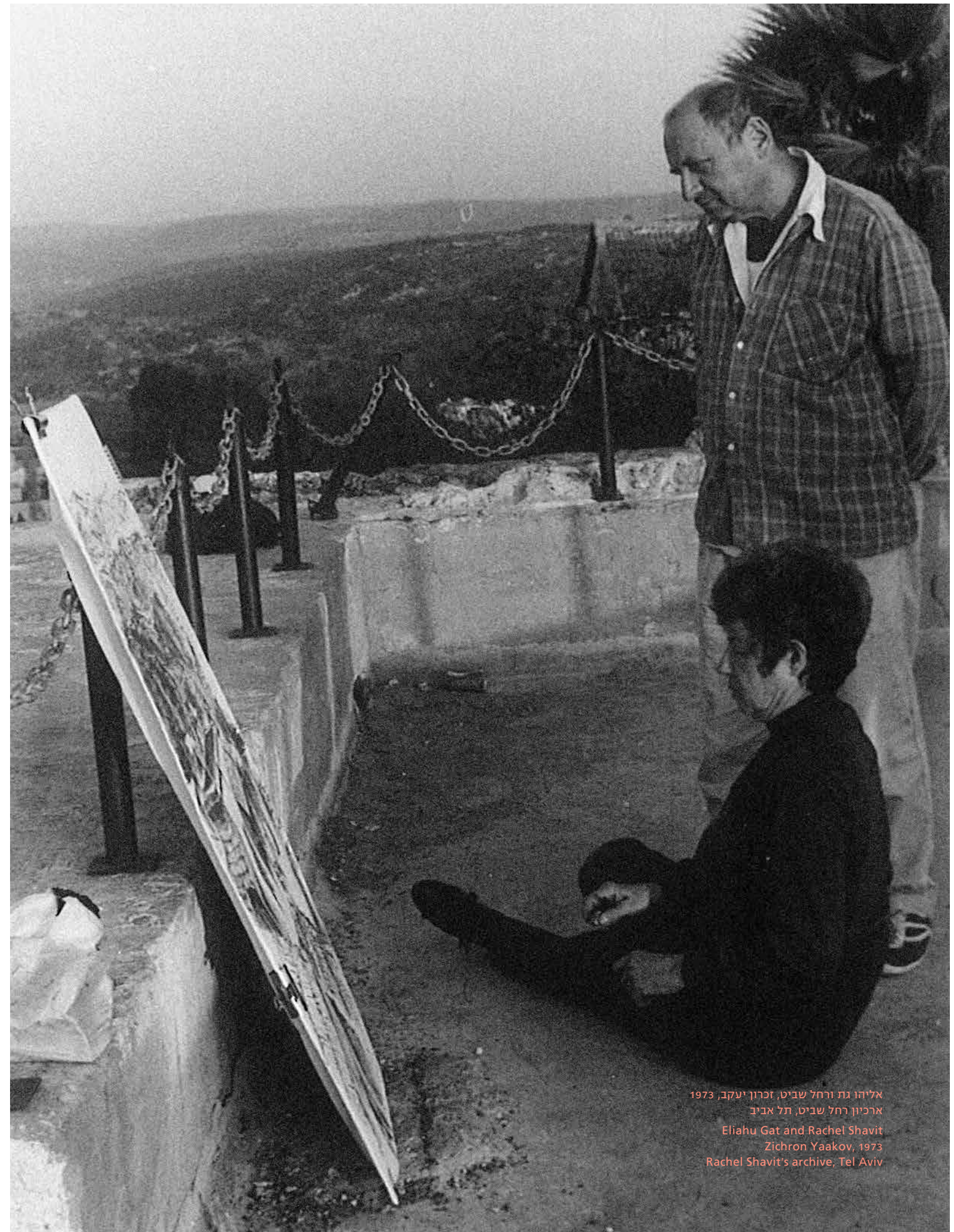
בהצהרה זו ובדרכי יישומה הכריזה קבוצת **אקלים** על עצמה כמתנגדת (אחת מיני כמה) למהלך המושגי, שלתפיסתה גרם לאמנות להתרכז יתר על המידה בדל"ת אמותיה, או להפוך לכלי להעברת מסרים פוליטיים וחברתיים על חשבון ערכי האמנות וטיבה. דומה כי הקבוצה הניפה את נס האנכרוניזם. הקבוצה אמנם היתה שמרנית מול מגמות האוונגרד, אך אם מכניסים למשוואה את התקבלות המגמה המושגית והתכנים הביקורתיים שזוהו עם אמניה לחיק הממסד האמנותי והשיח התרבותי, אפשר גם לראות את הדברים באור מעט שונה. "יש כאן, נדמה לי, תופעה ספונטאנית, ולא מלאכותית. במדה מסוימת יש כאן אפילו תופעה אנטי־מימסדית", כתבה מבקרת האמנות מרים טל, והסבירה כי "המימסד (האמנותי) מעדיף כרגע תופעות אחרות לגמרי ובחלקן 'חדשניות' בלבד; ברוב המקרים החדשנות דווקא מדומה. ואילו האמנות היא פלוראליסטית; והיצירה איננה שפחת האופנה".⁵⁶ ובכן, הדרישה להשרשת האמנות במקום ולקיום זיקה בין הציור לבין הנוף, האור והאקלים המקומי ביקשה להיות מענה ומרפא לשבר החברה הישראלית לאחר מלחמת יום הכיפורים, ופיצוי על ההתרחקות מלכידת מהויות מקומיות באמנות הישראלית.⁵⁷ בכך היתה קבוצת **אקלים** חוליה נוספת בשרשרת האמנות הארצישראלית שהלכה והתפוגגה מאז שנות ה־50

54. ——— שירלי משולם, יחזקאל ירדני: כיוונים, ירושלים, 2010, עמ' 102. 55. ——— אקלים, מוזיאון לאמנות חדשה, חיפה, 1974, ללא מספרי עמודים. 56. מרים טל, אקלים, מוזיאון לאמנות חדשה, חיפה, 1974, ללא מספרי עמודים. 57. ——— יגאל צלמונה, 100 שנות אמנות ישראלית, מוזיאון ישראל, ירושלים, 2010, עמ' 275.



כריכת הקטלוג לתערוכה של קבוצת אקלים במוזיאון חיפה לאמנות חדשה, 1974
Cover of the catalogue of Acim group's exhibition at Haifa Museum of Modern Art, 1974

(במקביל לניסיונה של קבוצת העשרה להפיח בה רוח צעירה), ואפשר שתערוכותיה היו "התערוכות ה'ארצישראליות', אולי אף ה'ציוניות', האחרונות שהוצגו בעולם האמנות הישראלי", כפי שסיכם זאת גדעון עפרת במאמרו בנושא.⁵⁸ בהתאם, פעילותה של אקלים נתפסה במידת מה כאיוש עמדה ימנית. לגת היה אמנם רגש לאומי, אך העמדה הפוליטית שיוחסה לו ולקבוצת אקלים הודגשה לא בשל דעותיהם הימניות של האמנים, שהיו ברובם דווקא אנשי תנועת העבודה,⁵⁹ ולא בגלל קומץ הצהרותיהם בהקשר זה,⁶⁰ אלא בעיקר בגלל איוש עמדה לעומתית אל מול התפיסות האוניברסליסטיות בכלל והאמנות המושגית בפרט, שאופיה הפוליטי המובהק כרך אותה בזהות עם השמאל, ולכן ההתנגדות לה נתפסה כהזדהות עם הימין.⁶¹ בהקשר זה מעניינת מאוד דווקא דבקוּתו של גת במגמה הרגיונליסטית ויציאיתו נגד המגמה האוניברסליסטית על רקע השינויים באופני התקבלות: בשנות ה־50, כאשר נמנה גת עם חברי קבוצת העשרה, יוחסה ההתנגדות לאפקים חדשים כעמדת שמאל מן הבחינה הפוליטית, אולם עתה, בשנות ה־70, דבקוּתו של גת במקומיות נתפסת כעמדת ימין. דומה אפוא שהשקפת העולם העקבית והיושרה האמנותית שמתנסחת בגינה גוברות על הניסיונות לתייג את יצירתם של גת ושל קבוצת אקלים ולהשטיחה לכדי משמעות פוליטית גרידא. גליה בר אור ניסחה זאת היטב במאמרה על אורי ריזמן: "עם שובו לישראל ניסה אליהו גת להציב אופציה חדשה כנגד ההפשטה של אפקים חדשים, למשל באמצעות פעילות אלטרנטיבית של קבוצות אמנים כמו קבוצת העשרה ומאוחר יותר קבוצת אקלים. אבל כוחם של ריזמן וגת היה בציור, לא במניפסטים ולא בהתנסחויות תיאורטיות או בהעמדה כריזמטית של נוכחות בסצינת האמנות. הזמן היה בשל להעמיד אלטרנטיבה רעננה לקבוצת 'אפקים חדשים', אבל הציור של ריזמן וגת לא קיבל מעולם את ההקשר הנכון".⁶² ברוח זו של העדפת המעשה על פני ההלכה קיימה קבוצת אקלים את פעילותה. עשייתה הנמרצת כללה לא רק את יצירתם האישית של אמני הקבוצה אלא גם הצגת תערוכות משותפות בארץ ובחו"ל (סה"כ 13 תערוכות), התדיינות קבוצתית והבעת ביקורת הדדית לעבודות, עריכת מפגשים ורביישיח בהשתתפות אמנים ואנשי רוח,⁶³ וקיום סדנאות



אליהו גת ורחל שביט, זכרון יעקב, 1973
ארכיון רחל שביט, תל אביב
Eliahu Gat and Rachel Shavit
Zichron Yaakov, 1973
Rachel Shavit's archive, Tel Aviv

58. גדעון עפרת, "להיות אמן ארצישראלי", אתר האינטרנט המקוון "המחסן של גדעון עפרת". נדלה: 30.5.2016. 59. גילה בלס, "כמה הערות לתולדות קבוצת העשרה", קבוצת העשרה: 1951-1960, המחיאון לאמנות ישראלית, רמת גן, 1992, עמ' 12. 60. זכורה למשל התבטאותה של רחל שביט שכרכה את ביקורתה על תערוכתו של אביטל גבע עם נטייתה הפוליטית של האמנות המושגית: "האמנות הפכה לכלי שרת בידי מורידרך בעלי גוון שמאלני מובהק, הממשיכים לשאת את הדגל האנטי־בורגני, גם כשהנושא אינו מוגדר או רלוונטי [...] הגיעו הדברים עד לידי אבסורד, כשבן־קיבוץ יוצר יצירה ששמה 'יום הולדת למדינה' או 'יום העצמאות' – מטיל כמה ביצים סרוחות ועוד איאלה שיירים על רצפת הגלריה [...] על רקע זה נתחדשה המגמה לחזור ולבנות את שלנו". מצוטט בתוך: יגאל צלמונה, 100 שנות אמנות ישראלית, מחיאון ישראל, ירושלים, 2010, עמ' 275. 61. יגאל צלמונה, אליהו גת: "האור באדמה, השמים עופרת", מחיאון ישראל, ירושלים, 1984, עמ' 13, הערה 24. 62. גליה בר אור, "אל תדגדג את הבר – על אורי ריזמן וז'אן סוברביי", אורי ריזמן: רטרופקטיבה, מחיאון תל אביב לאמנות, תל אביב, 2004, עמ' 28. 63. רביישיח מעין זה התקיים למשל ב־14.7.1974 במרכז לתרבות מתקדמת "צוותא" בתל אביב, בהשתתפות יונה פישר, גילה בלס, יואב בראל, בן ציון תומר, אליהו גת, רחל שביט, אורי ריזמן, קליר יניב וראובן ברמן, ובהנחיית אברהם רונן.

קבוצת אקלים במהלך סדנת ציור
בנוף באילת, 1977
ארכיון רחל שביט, תל אביב
Aclim group during a landscape
painting workshop in Eilat, 1977
Rachel Shavit's archive, Tel Aviv

תכנית לימודים - קורס קיץ לציור - צפת

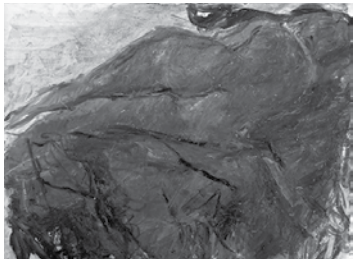
(14.8.1979 - 1)

יום ד'	יום ה'	יום ו'	שבת	יום א'	יום ב'	יום ג'	יום ד'
1.8	2.8	3.8	4.8	5.8	6.8	7.8	8.8
התארגנות	רישום רחל שביט	צבע שמן (בסמטה) אליהו גת	בקור בגלריות ובתערוכה הכללית	ציור יעקב וכסלר	ציור יעקב וכסלר	ציור יעקב וכסלר	ציור בשוק א.בוגן
14:00 שיחת - פתיחה, אליהו גת	אקוורל אלחנן הלפרן.		10:00 - 13:00				
אקוורל אלחנן הלפרן	רישום רחל שביט.	רישום במצודה רחל שביט		רישום בבית - הכנסת רחל שביט	רישום א.בוגן	רישום א.בוגן	ציור יעקב וכסלר
ביקור אצל חנה לוי	סדנת שירה אתי משעול	סדנת שירה אתי משעול	סדנת שירה אתי משעול	אילן תמיר - אמנות עכשוית (מתקדמים)			
סיום בצפת ש.רוזנברג				אילן תמיר - אמנות מודרנית			

מערכת שעות של קורס קיץ לציור שערכו אליהו גת ורחל שביט, צפת, 1979
ארכיון רחל שביט, תל אביב
Schedule of a summer painting course held by Eliahu Gat and Rachel Shavit, Safed, 1979
Rachel Shavit's archive, Tel Aviv

ציור בנוף שבהן השתתפו לצד אמני אקלים גם אמנים אורחים ותלמידים - סדנאות שהיו לגאונות הקבוצה ולגאוותו של גת, שחינוך לאמנות היה בעבורו שליחות.⁶⁴ סדנאות הנוף היו ההזדמנויות שסיפקה הקבוצה להשבת החיבור בין היצירה לבין המקום ולחיוזוקו ללא כל מחסום - כל אמן על פי הניב הציורי שלו ותחושותיו, מתוך מתן ביטוי לערכי האור, הצל, גוני הצבע, מזג האוויר, הטקסטורה ויתר תכונותיו של המקום, ומתוך הגשמת חזונה של הקבוצה. ימי קבוצת אקלים היו פרק פורה ביצירתו של גת, שהיה אז כבר בעשור השישי של חייו. בתקופה זו לוטש והועמק ציורו הבוגר המושתת על חוויית המקום, וזכה לתמיכה רעיונית ולהזדמנות מעשית במסגרת קבוצת אקלים. יצירתו של גת המשיכה אפוא להיות מוקדשת לנופי הארץ, אלא שלצד ציורי הנופים, שהיו חלק הארי של מכלול יצירתו, וציורי טבע דומם ודיוקנאות (בעיקר של אמנים וידידים), שהיו פן נוסף, פנה גת אל סוגת העירום - העירום הנשי. יש שהעירומות של גת שוככות פרקדן ויש שעל צדן, יש שראשן מתואר במישור הקדמי ויש שרגליהן מלפנים, יש ששדיהן וערוותן חשופים ויש שהוצנעו מן המבט שנתון בדרך כלל בדרגה כלשהי של אקצרה. העירומות מאכלסות את מרב החלל הציורי כשם שנוהג הנוף בציוריו של גת, והן נמסרות באותו המבע האקספרסיבי, האינטואיטיבי והלוהט של נופיו. "גוף אישה ונוף נתפסים אצלי באותה דרך", אמר גת,⁶⁵ ובמילים אלה ביסס את המיזוג אישה־נוף ביצירתו.

מקורותיה של הסינתזה הזאת שבין האישה העירומה לבין הנוף המקומי טבועים עוד בימיו של גת בסדנתו של סוברבי בפריז. השפעתו של הרב־אמן הצרפתי על גת ועל עמיתיו הישראלים לא היתה מידית; היתה לה תקופת דגירה, ובסופה הגיעו ריזמן וגרוס (החל בשנות ה־60) וגת (החל בשנות ה־70) אל מוטיב האישה־נוף. "באמנות הקלאסית מצא זיקה עמוקה לטבע ולרוח האדם ובציוריו פיתח את נושא העירום הנשי המונומנטלי בנוף, מעין ייצוג פיזי ורוחני של כוחות הטבע והיקום", כתבה גליה בר אור על ציוריו של סוברבי, והמשיכה על אודות ההשפעה על תלמידיו - "שלושה אמנים ישראלים נחשפו לעבודותיו אלה של סוברבי בתחילת שנות ה־50 - אליהו גת, מיכאל גרוס ואורי ריזמן, ואולי לא במקרה הוא שכל אחד מהם פיתח, בשפתו האינטימית והייחודית, ציור של עירום נשי בנוף והשכייל לבטא באמצעותו את עולמו האישי".⁶⁶ כך נוצר הטריז הלא־רשמי של ציירי סוגת האישה־נוף באמנות המקומית, שבו ריזמן וגרוס בצד המינימליסטי־מאופק של ציר הציור, וגת בצדו המקסימליסטי־הבעתי.



למעלה: אישה־נוף, סוף שנות ה־60
צבעי שמן על נייר, 70x50
Top: Woman-Landscape, late 1960s
Oil on paper, 50x70

למטה: אישה־נוף, 1969
צבעי שמן על בד, 130x100
Bottom: Woman-Landscape, 1969
Oil on canvas, 100x130

64 ——— סדנאות הנוף נערכו מדי כמה חודשים במקומות שונים ברחבי הארץ - אילת, סיני, זכרון יעקב, עפולה, צפת או מטולה - והתקיימו למשך כמה ימים שבמהלכם השתתפו האמנים במגוון פעילויות מלבד הציור בנוף. כך למשל, בסדנה שנערכה בצפת בשנת 1979 רחל שביט לימדה רישום, אליהו גת ויעקב וכסלר לימדו ציור בצבע, אלחנן הלפרן ואלכסנדר בוגן הנחו שיעורים בצבעי מים, גדעון עפרת נתן הרצאות בתולדות האמנות הישראלית, ואגי משעול לימדה שירה. 65 ——— מריה טוביה בונה, "הקו השלישי: ראיון עם אליהו גת", ציור ופיסול, גיליון 15, 1977, עמ' 20. 66 ——— גליה בר אור, "אל תדגדג את הבד - על אורי ריזמן וז'אן סוברבי", אורי ריזמן: רטרופקטיבה, מוזיאון תל אביב לאמנות, תל אביב, 2004, עמ' 23.

האישה בציורי הנשים־נופים אינה נתפסת כסובייקט עצמאי, כאמור, ועירומה אינו מובא במסגרת הקשר כלשהו; היא אינה נראית בעת רחצה או סירוק שיער, גם לא בתפקיד אלה ולא כדמות שעירומה מנומק במסגרת נרטיב סיפורי (תנכ"י או מיתולוגי למשל), והיא אף לא משמשת מודל במסגרת תרגיל אמנותי. הסובייקט חופצן והוסב לאובייקט המנושל מייחודיותו ומאיכויותיו ההומניות לטובת תפקודו כארכיטיפ. האישה־נוף היא אפוא דמות גדולה, אם נרצה - גדולה כגודל מראה הנוף עצמו. לעתים היא שרועה על הנוף, ולעתים היא מתמזגת עמו בהרמוניה שפורמת את גבולות הגוף והטבע ומאפשרת נקודות זליגה הרדיות שבהן משתלבות ומשתרגות תכונות האדם והטבע, הגדרות הרמות והרקע, וסגולות האישה והנוף.

האישה־נוף היא תמוזגת שחוכרה לאורו של עקרון ההאחדה הפנתאיסטית (שרוחה את האמונה באלוהות על־טבעית ומאמצת את התפיסה כי האל מצוי בכול).⁶⁷ סגולותיהם של האישה והנוף - הרים, עמקים וחמוקיים; עצים, ידיים ורגליים; שיער וצמחייה; אופי ואקלים; טופוגרפיה ואנטומיה - כל אלה נתונים בציור כמכלול אחד, אנרגיה אחת, מקשה אחת של חומר ורוח. האישה־נוף היא אפוא אירוע של התרחשות טבעית כשם שהיא ייצוג של מהות נשית ארכיטיפית. חרף היעדר כל מרכיב סמלי, במסגרת ההקשר המקומי ועל אחת כמה וכמה בהקשר התרבות הארצישראלית, האישה בנוף וכנוף היא בבחינת אלגוריה של האומה - היא בת־ציון, היא בתולת־ציון, היא אמא־אדמה.⁶⁸ הסינתזה הזאת היא גם היסוד ליחס הארטי של הצייר כלפי הנוף. הארוס, שמצית את ציור הנוף במקצבו הסוער ובצבעיו הלוהטים, מלוכה בנוכחותה של האישה העירומה והופך לכוח המניע של היצירה. כוח זה מורכב מליבידו, יצר היצירה והכמיהה למקום, והוא נרתם לשם מתן ביטוי לערכי האדם, המקום ושורשיותו של האדם במקום, וזאת בהתאם למשאלת קבוצת אקלים ולמקורותיה, שראשיתן בשאיפות של קבוצת העשרה, שלניסוחן תרם גת כשם שהן היוו בסיס רעיוני מוצק ליצירתו.

הסינתזה אישה־נוף היא תולדה של הסמכות הגברית בסדר החברתי (וכמובן בזה של שדה האמנות והתרבות) ושל המבט הפטריארכלי של הגבר (הצייר) בעולם - כיבוש האדמה ככיבוש האישה. "אם נחזור עכשיו לעניין הנשים" - כך נפתח ציטוט מדבריה של האנתרופולוגית שרי אורטנר במאמרה "האם אישה לגבר היא כטבע לתרבות?" - וזהו המשכו: "המעמד הנחות שלהן בכל התרבויות יכול להתבאר בפשטות באמצעות הטענה, שהנשים מזוהות או קשורות באופן סמלי עם הטבע, בניגוד לגברים המזוהים עם התרבות".⁶⁹

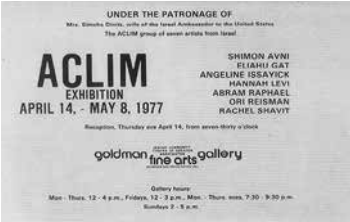
67 — בעניין זה ראו: יגאל צלמונה, אליהו גת: "האור באדמה, השמים עופרת", מוזיאון ישראל, ירושלים, 1984, עמ' 11; גדעון עפרת, "בין אליהו גת לבין אנרי ברגסון", פאריז־תל אביב: הקשר הצרפתי של האמנות הישראלית, קרן עופר לזין לאמנות ישראלית; בית לאמנות ישראלית, המכללה האקדמית תל אביב־יפו, תל אביב, 2015, עמ' 519–524. 68 — על דמות האומה באמנות ובתרבות הישראלית ראו למשל: גדעון עפרת, "דמות האומה: גלגולי המיתוס הלאומי־הנשי בתרבותנו", וושינגטון חוצה את ישראל, הספריה הציונית, ירושלים, 2008, עמ' 222–302. 69 — הציטוט מובא במסגרת דיון ביצירתו של ריזמן, ראו: אלן גינתון, "אורי ריזמן: מהנוף אל האדם, מהנשגב אל הבזוי, ובחזרה", אורי ריזמן: רטרופסקטיבה, מוזיאון תל אביב לאמנות, תל אביב, 2004, עמ' 17.



כפי שמציינת אורטנר, באופן זה נוצרת הנגדה בין קוטב גברי של תרבות, אמנות ותבונה, לבין קוטב נשי של פרא, יצריות ומיניות. לאור הנגדה זו מתגלה כי העירומות שבציורי הנשים־נופים שוככות באופן סביל אל מול מבטו היוצר של הצייר הגבר. הדיאלקטיקה של מעמד הציור מנגידה באופן מובהק בין הצייר שיוצר תרבות לבין האישה הרדומה שמתמזגת בנוף, והיא מתחדדת בנקודת המפגש שבין המכחול לבין הבר - בין כלי הציור בעל כוח היצירה (והליבידו) לבין בד הציור (הריק, הלבן, הבתולי) הפרוש מולו מוכן לספוג את פירות היצר ולייצר את נראותה של האישה.

ימי קבוצת אקלים היו תקופה פורה וחשובה במיוחד ביצירתו של אליהו גת: הוא השתתף בכל 13 תערוכות הקבוצה בארץ ובחו"ל, והציג תערוכות יחיד רבות, בין היתר במשכן לאמנות בחולון, בבית ליוויק בתל אביב, בגלריה הפריזאית החשובה של קטיה גראנוף, במרכז לאמנות חזותית בבאר שבע, בבית האמנים בירושלים ובמוזיאון חיפה. בנוסף הוא שימש למשך כמעט שנתיים יו"ר אגודת הציירים והפסלים, ולימד במשך שנה אחת בבצלאל. אחד משיאיו של גת בתקופה זו היה זכייתו (יחד עם רפי לביא) בפרס דיזנגוף לשנת 1978, כאות כבוד וכהערכה על מפעלו האמנותי.

בשנת 1982 התפרקה קבוצת אקלים לאחר פעילות של כעשור בין השנים 1973–1982, בין מלחמת יום הכיפורים למלחמת לבנון, ועם פירוקה תם פרק משמעותי זה בחייו וביצירתו של אליהו גת.



למעלה: אליהו גת בטקס קבלת פרס דיזנגוף, תל אביב, 1978
ארכיון רחל שביט, תל אביב
Top: Eliahu Gat at the Dizengoff Prize Ceremony, Tel Aviv, 1978
Rachel Shavit's archive, Tel Aviv

למטה: הזמנה לתערוכה של קבוצת אקלים בגלריה גולדמן וושינגטון, 1975

Bottom: Invitation to Aclim group's exhibition at Goldman Gallery Washington, 1975



ציורים של אליהו גת (מימין) ואורי ריזמן
(במרכז) בתערוכה של קבוצת אקלים
בגלריה גולדמן, וושינגטון, 1977
ארכיון רחל שביט, תל אביב

Paintings of Eliahu Gat (right)
and Ori Reisman (center) in *Aclim*
group's exhibition at Goldman
Gallery, Washington, 1977
Rachel Shavit's archive, Tel Aviv

אמני ירושלים

טל. 223653

רח' שמואל הנגיד 12



אליהו גת

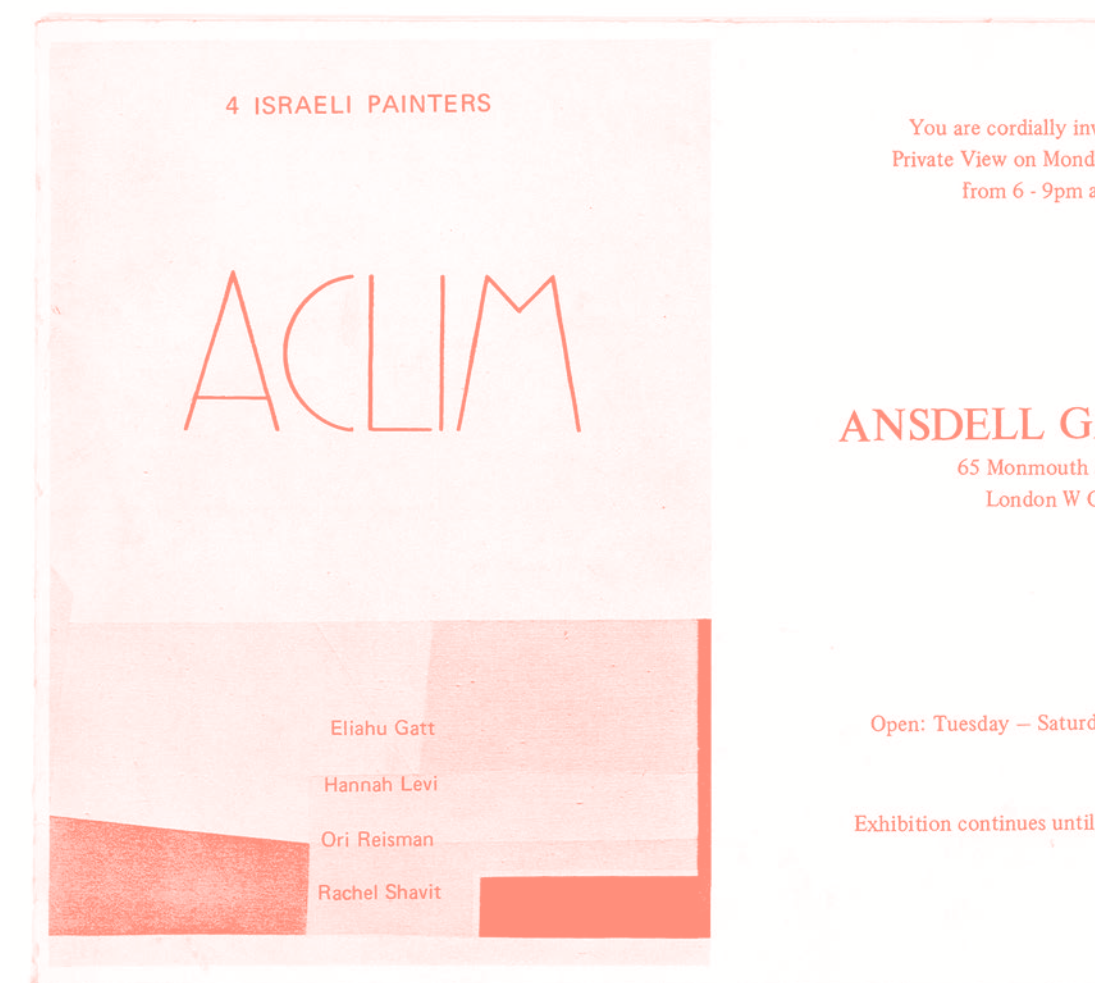
עבודות חדשות

פתיחה שבת 9.12.1978 בשעה 18.00 לפנה"צ

הזמנה לתערוכתו של אליהו גת
בבית האמנים, ירושלים, 1978
Invitation to Eliahu Gat's exhibition
at the Jerusalem Artists' House, 1978



הזמנה לתערוכה של
קבוצת אקלים בהיכל
התרבות, תל אביב, 1979
Invitation to *Aclim*
group's exhibition at
the Culture Palace
Tel Aviv, 1979



כריכת הקטלוג לתערוכה של קבוצת
אקלים בגלריה אנסדל, לונדון, 1975
Cover of the catalogue of *Aclim*
group's exhibition at Ansdell
Gallery, London, 1975



אליהו גת (במרכז), אורי ריזמן (משמאל) ורחל שביט (מימין) בפתיחת תערוכתו של אליהו גת במוזיאון ישראל, ירושלים, 1984
ארכיון רחל שביט, תל אביב
Eliahu Gat (center), Ori Reisman (left), and Rachel Shavit (right) at the opening of Eliahu Gat's exhibition at the Israel Museum, Jerusalem, 1984
Rachel Shavit's archive, Tel Aviv

ז. שנים אחרונות: 1983-1987

זמן קצר לאחר תום פעילותה של קבוצת אקלים נסעו אליהו גת ורחל שביט לשהות בקריית האמנים סיטה־דה־אר בפריז מטעם משרד החינוך. לאחר חצי שנה בפריז המשיכו השניים לטיול במערב אירופה ובארצות הברית, ביקרו במיטב המוזיאונים והגלריות לאמנות, ושוב לישראל.

בשנת 1984 יזם יגאל צלמונה, ששימש באותה עת אוצר לאמנות ישראלית במוזיאון ישראל שבירושלים, רעיון לערוך תערוכה רטרוספקטיבית לגת במוזיאון. הוא פנה לגת, והשניים החלו לעבוד לקראתה. אלא שאז גת לקה בלבו ואושפז בבית החולים איכילוב. הוא עבר ניתוח לב וניתוח להוצאת הערמונית, וכתוצאה ממצבו הבריאותי הלקוי סבל מאירוע מוחי שהותיר אותו משותק בחצי גופו. לאחר ארבעה חודשי אשפוז הועבר גת לבית לוינשטיין כדי להתחיל שיקום. הטיפולים ארכו חמישה חודשים, ובמהלכם שב גת אל עצמו אט אט: תחילה התאושש הזיכרון, אחר כך חזרה יכולת הדיבור, ובהמשך שוקמו גם יכולותיו המוטוריות, במידה רבה הודות למלאכת הציור שבה עסק ממיטת חוליו. התקופה הקשה שעברה על גת נחתמה לא רק בשחרורו מבית החולים אלא גם בפתיחת תערוכתו הרטרוספקטיבית במוזיאון ישראל. גת זכה לכבוד רב ועבודותיו זכו להערכה, ואפשר שביקורתו של רפי לביא, אמן שמייצג את הדור החדש ומי שהיה מבקר חד לשון, מסכמת יפה את האופן שבו התקבלה התערוכה:⁷⁰

צדק חלקי עושה מוזיאון ישראל עם הצייר אליהו גת, בקיום תערוכה מתמונותיו. צדק חלקי, משום שתערוכה זו היתה צריכה להיערך מזמן [...] גת, שבאמצע שנות השישים היה בין המודרניסטים וצייר ציור אבסטרקטי כמעט מינימליסטי, חש שאין זה עולמו האמיתי, והחליט להיות לא פופולרי, לא באופנה, וחזר לצייר נופים בסגנון של ראשית המאה [...] לאמן קשה מאוד לא להיות אנכרוניסטי, שכן ברוב המקרים אין לו מה להוסיף על מה שנאמר בתחום זה בעבר. לא כך גת, שציורי הנוף שלו, שעד היום יש בהם העסיס החומרי ודקויות הצבע האופייניות לציור הצרפתי, יש להם מקום באמנות. טיפה נוספת על מה שנאמר בשעתו. אני ממליץ לכל אוהב אמנות לעלות לרגל לתערוכה זו.

בשנים הבאות גת המשיך לצייר על אף מצבו הבריאותי. הוא אף הקפיד לצייר בחיק הנוף, ולא פסק לערוך תערוכות כל העת. אליהו גת נפטר בסתיו 1987 בביתו בצפת, ונטמן בבית העלמין בעיר.



לאה ניקל (מימין), רחל שביט (במרכז) ואליהו גת (משמאל) בפתיחת תערוכתו של אליהו גת במוזיאון ישראל, ירושלים, 1984
ארכיון רחל שביט, תל אביב
Lea Nikel (right), Rachel Shavit (center), and Eliahu Gat (left) at the opening of Eliahu Gat's exhibition at the Israel Museum, Jerusalem, 1984
Rachel Shavit's archive, Tel Aviv

70 רפי לביא, "אליהו גת, מוזיאון ישראל", העיר, 21.12.1984, ללא מספרי עמודים.



אליהו גת מצייר בנחל שלמה, 1986
ארכיון רחל שביט, תל אביב
Eliahu Gat painting in
Nahal Shlomo, 1986
Rachel Shavit's archive, Tel Aviv

ביוגרפיה:
אבני דרך

1919	נולד בשם אליהו גולקוביץ' ב־19.1.1919 בעיירה דוקשיצה, רוסיה הלבנה	1948-1946	עד מלחמת העצמאות למד ב"הסטוריה" של יחזקאל שטרייכמן ואביגדור סטמצקי
1926	המשפחה עברה לעיירה וילייקה שבפלך וילנה, פולין	1949-1948	גויס לצה"ל ושירת כקשר בפלוגת סיור של חטיבת אלכסנדרוני
1937	למד בגימנסיה פולנית ממשלתית עלה לארץ ישראל בגפו, והתיישב בחיפה	1948	נישא לציירת לאה ניקל
1939-1937	למד אדריכלות בטכניון, חיפה		נרשם כחבר באגודת הציירים והפסלים בישראל
1942-1939	פרש מלימודי האדריכלות, והצטרף כחבר בקיבוצים ניר חיים ומעוז חיים	1949	קיבל פרס ע"ש שישא בני אמנים שנפלו במלחמת השחרור (יחד עם משה טמיר ושושנה הימן)
	עבר כסוור בנמל חיפה וכספן על אניות		נישואיו ללאה ניקל הסתיימו
1946-1942	התגייס לחיל ההנדסה של הצבא הבריטי, ושירת בארץ ישראל ובצפון אפריקה	1951	נמנה עם מייסדי קבוצת העשרה והשתתף בכל תערוכותיה (1960-1951)
1946-1945	כחייל למד בסטודיו־אבני - אולפן לציור בחסות ועדת התרבות של מועצת פועלי תל אביב בניהולו של אהרון אבני		נישא לחיה (לבית זיג)
1946	עבר לקהיר מטעם הצבא הבריטי, והשתלם באקדמיה לאמנות	1952	נסע לראשונה לפריז
	השתחרר מהצבא הבריטי והשתקע בתל אביב		השתלם יחד עם אורי ריזמן ומיכאל גרוס אצל הצייר ז'אן סוברבי בבוז'אר, בית הספר הלאומי לאמנויות יפות פריז
			שב לארץ והקים סטודיו ביפו העתיקה

החל לצייר מראות מונוכרומטיים של יפו, עכו, נצרת, צפת ומקומות נוספים		שב לצייר בצבעי שמן, והתחיל לפתח בשפתו הציורית המופשטת זיקות להתרשמות מן המציאות
החל להשתתף ברוב התערוכות הכלליות של אגודת הציירים והפסלים בישראל		החל בתקופה זו נהג להתגורר ולצייר בצפת בחודשי הקיץ
למד במדרשה למורים לאמנות, והחל לעבוד כמורה לאמנות במקומות שונים	1954-1953	ניהל את המכון לאמנות בבת ים
נולד בנו אהוד (אודי)	1956	הציג תערוכת יחיד במוזיאון בת ים
עם הידיעה על גורל משפחתו שנרצחה בשואה, החל בסדרת הציורים רצח חפים מפשע	1958	החל ללמד במדרשה למורים לאמנות בתל אביב
הציג תערוכה זוגית עם אפרים ליפשיץ במוזיאון תל אביב לאמנות	1959	הציג תערוכת יחיד בגלריה דוגית, תל אביב
קיבל את פרס ההסתדרות הכללית לאמנות	1960	הציג תערוכת יחיד בגלריה לאמנות, חולון
הציג תערוכה זוגית עם אפרים ליפשיץ בבית האמנים, ירושלים	1963-1961	הציג תערוכת יחיד בגלריה כ"ץ (גלריה עידן), תל אביב
צייר את סדרת האקוורלים המופשטים	1963	רכש בית מגורים וסטודיו בקריית האמנים בצפת ושיפץ אותו
הציג תערוכת יחיד בבית האמנים, תל אביב	1964	קיבל את פרס משרד החינוך למורים לאמנות
נמנה עם החתומים על מניפסט תערוכת תצפית (תערוכת ציור פיסול ישראלית) במוזיאון תל אביב לאמנות	1964-1953	הציג תערוכת יחיד בבית האמנים, ירושלים
הציג תערוכות יחיד בגלריה דוגית, תל אביב		ייסד עם רחל שביט את קבוצת אקלים , והשתתף בכל תערוכותיה (1973-1982)
הציג תערוכות יחיד במוזיאון הנגב, באר שבע		החל ליצור ציורים בנושא אישה־נוף
		הציג תערוכת יחיד במשכן לאמנות, חולון
		נישואיו לחיה הסתיימו

1974	התחילה זוגיות עם הציירת רחל שביט	1984	לקה בלבו ואחר כך, בעקבות אירוע מוחי, הפך משותק בחצי גוף, אך המשיך לצייר ולהציג תערוכות
	יזם וניהל יחד עם רחל שביט סדנאות ציור בנוף ברחבי הארץ בהשתתפות חברי קבוצת אקלים , אמנים אורחים ותלמידים	הציג תערוכת יחיד רטרוספקטיבית במוזיאון ישראל, ירושלים	
1975	הציג תערוכת יחיד בבית ליוויק, תל אביב	1985	הציג תערוכת יחיד בבית ליוויק, תל אביב
1976	הציג תערוכת יחיד בגלריה קטיה גראנוף, פריז	הציג תערוכת יחיד בגלריה החדשה, בית אבא חושי, חיפה	
1977	הציג תערוכת יחיד במרכז לאמנות חזותית, באר שבע	1986	הציג תערוכת יחיד בבית האמנים, תל אביב
1978	קיבל את פרס דיזנגוף לאמנות מטעם עיריית תל אביב (יחד עם רפי לביא)	הציג תערוכת יחיד במרכז לאמנות חזותית, באר שבע	
	הציג תערוכת יחיד בבית האמנים, ירושלים	1987	נפטר ב־13.10.1987 בצפת נטמן בבית העלמין בצפת
1979	הציג תערוכת יחיד במוזיאון לאמנות חדשה, חיפה		
	לימד בבצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים		
1981-1980	כיהן כיו"ר אגודת הציירים והפסלים בישראל		
1981	הציג תערוכת יחיד בבית ליוויק, תל אביב		
1983	נסע עם רחל שביט לשהות בסיטה־דה־אר בפריז מטעם משרד החינוך והתרבות		
	נסע לארצות הברית, לאנגליה ולאיטליה		
	שב לארץ		



טבע דומם ליד חלון, 1948
צבעי שמן על נייר, 38x55
Still Life by the Window, 1948
Oil on canvas, 55x38



טבע דומם ליד חלון, אמצע שנות ה־50
צבעי שמן על עץ, 65x100
אוסף פרטי

Still Life by the Window, mid-1950s
Oil on wooden panel, 100x65
Private collection



תפנים, 1952 לערך
צבעי שמן על בד, 64x80
אוסף פרטי

Interior, circa 1952
Oil on canvas, 80x64
Private collection



יפו, אמצע שנות ה־50
צבעי שמן על קרטון, 70x50
אוסף פרטי

Jaffa, mid-1950s
Oil on cardboard, 50x70
Private collection

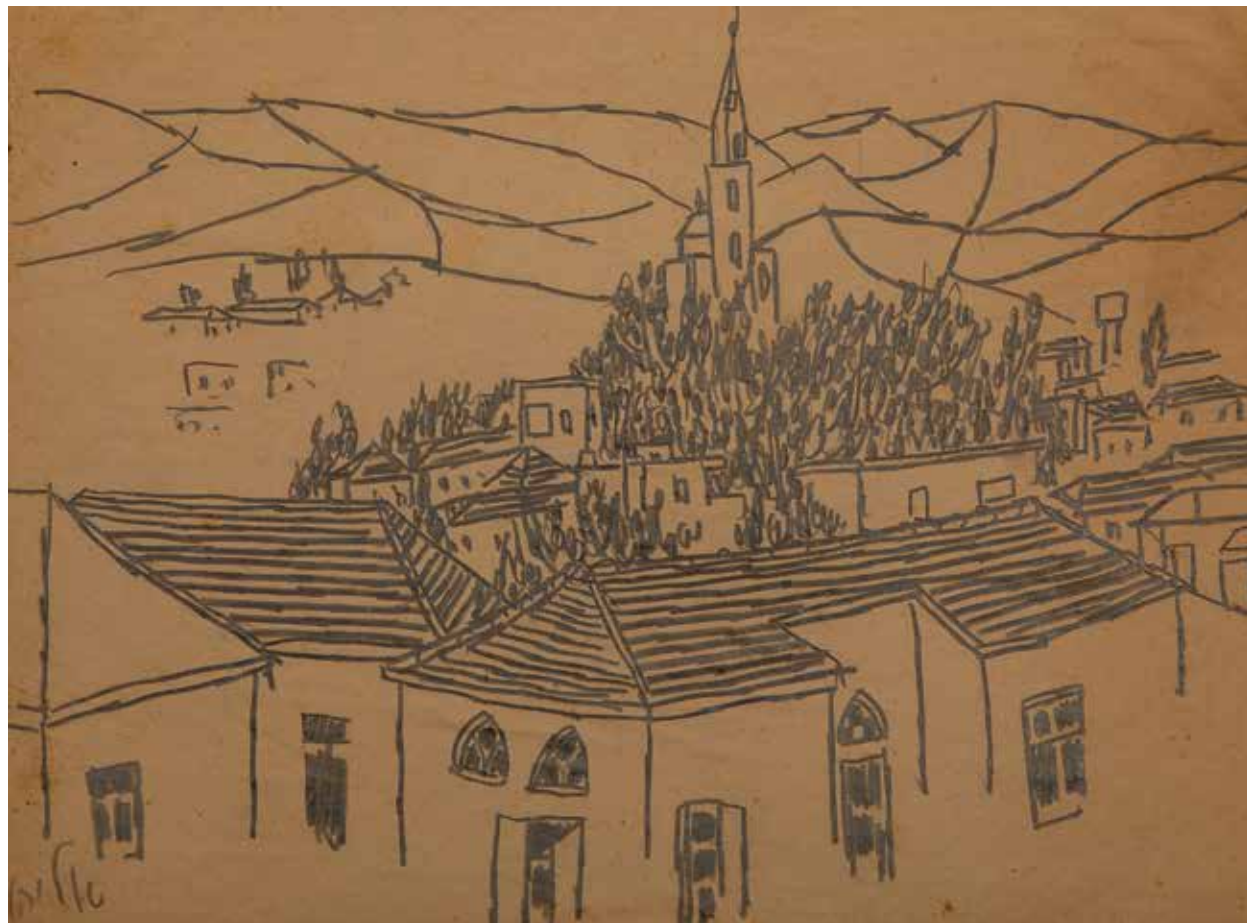


למעלה: יפו, 1949
עיפרון על נייר, 24.5x31
אוסף פרטי, תל אביב

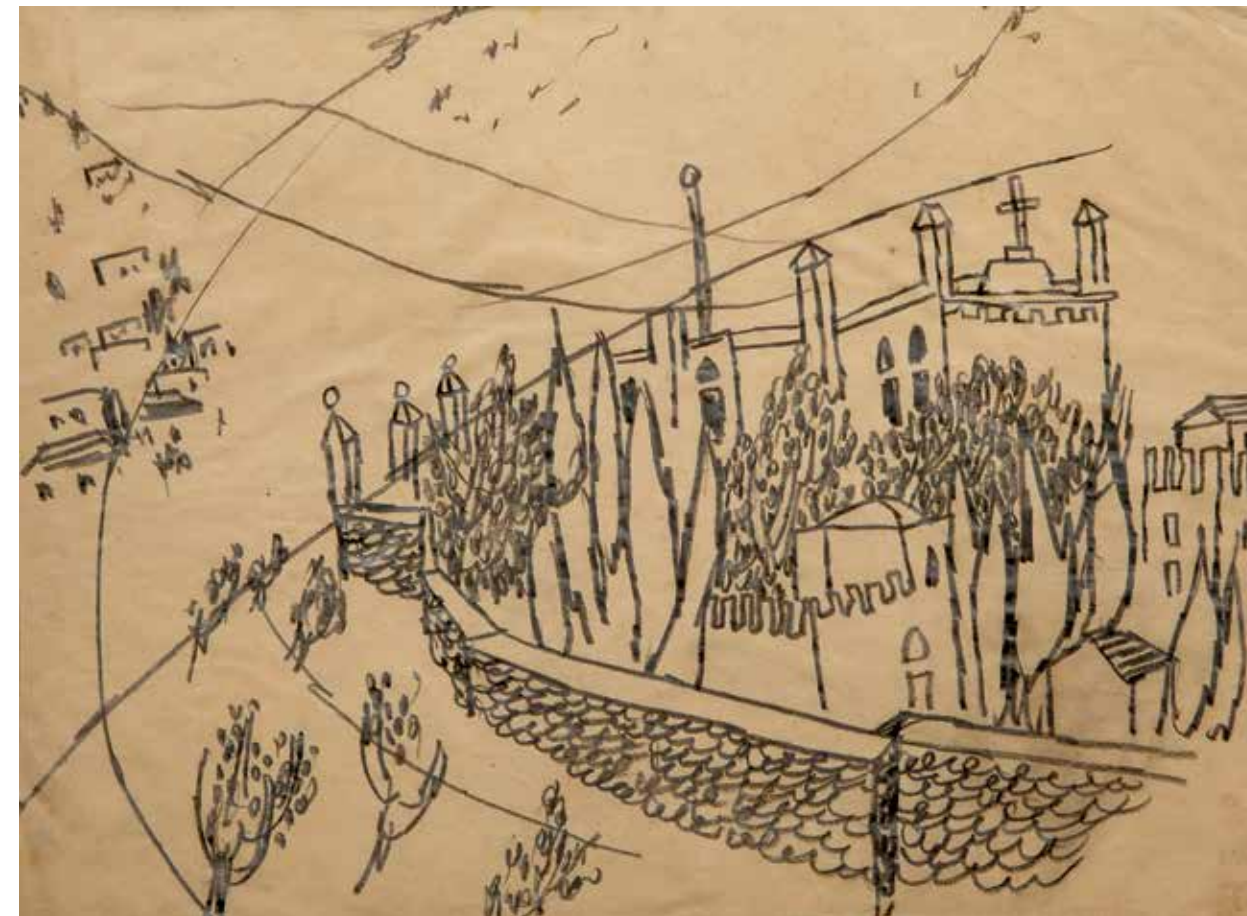
Top: *Jaffa*, 1949
Pencil on paper, 31x24.5
Private collection, Tel Aviv



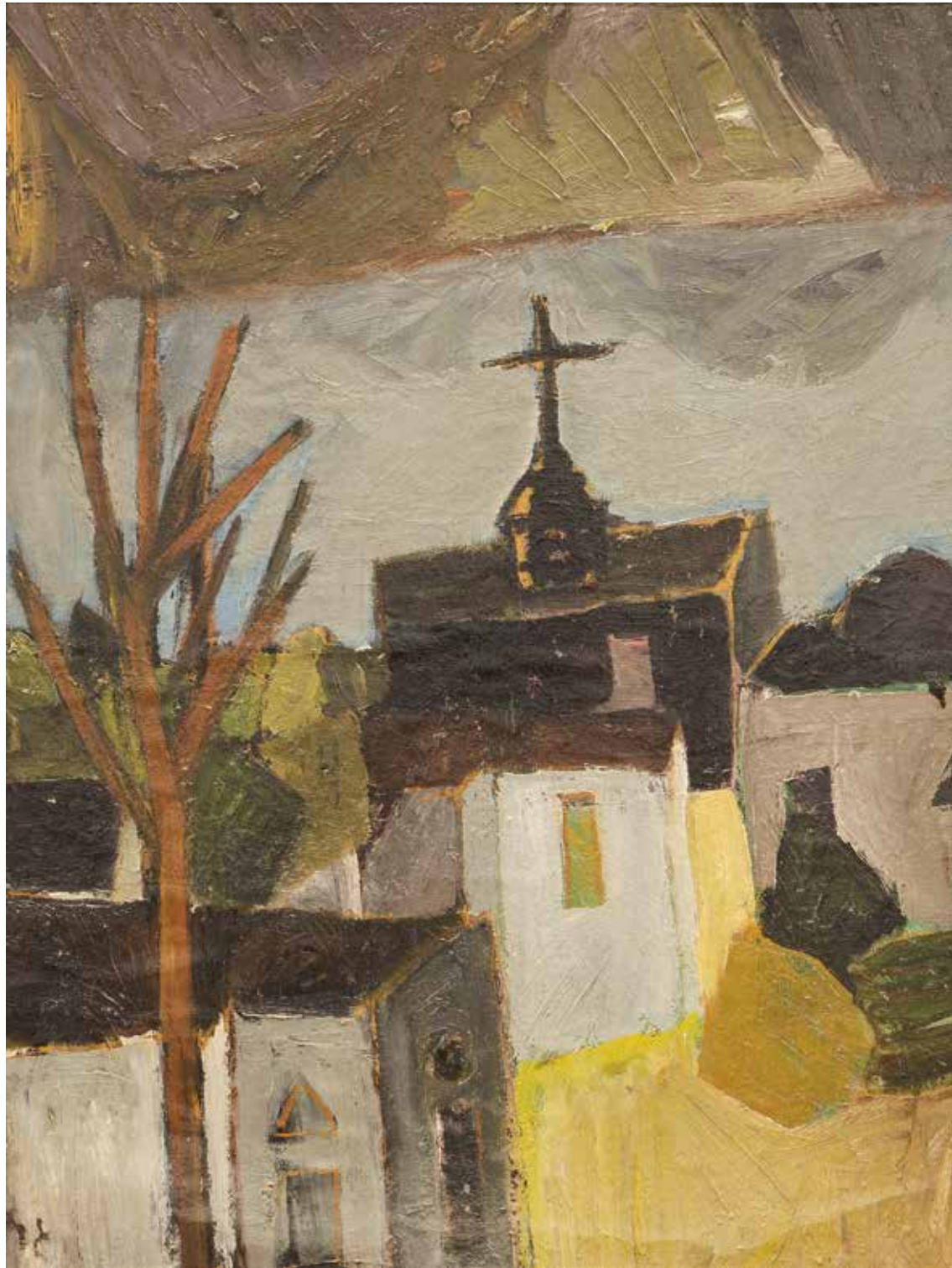
למטה: יפו, תחילת שנות ה־50
עיפרון על נייר, 29x19
Bottom: *Jaffa*, early 1950s
Pencil on paper, 19x29



יפו, תחילת שנות ה־50
 עיפרון על נייר, 44.5x32
Jaffa, early 1950s
 Pencil on paper, 32x44.5



כנסייה ביפו, תחילת שנות ה־50
 עיפרון על נייר, 35.5x25.5
Church in Jaffa, early 1950s
 Pencil on paper, 25.5x35.5



הכנסייה בטבריה, שנות ה־50
 צבעי שמן על קרטון, 47x63
The Church in Tiberias, 1950s
 Oil on cardboard, 63x47



שחפים, ראשית שנות ה־50
צבעי שמן על קרטון, 49x67
Seagulls, early 1950s
Oil on cardboard, 49x67



זוג תחת ירח, שנות ה־50
צבעי שמן על קרטון, 96x69
אוסף דובי שילוח, תל אביב
Couple Under the Moon, 1950s
Oil on cardboard, 69x96
Dubi Shiloah Collection, Tel Aviv



נוף הרים, אמצע שנות ה־50
צבעי שמן על בד, 68x47.5
אוסף לוין, ירושלים
Mountain View, mid-1950s
Oil on canvas, 47.5x68
Levin Collection, Jerusalem



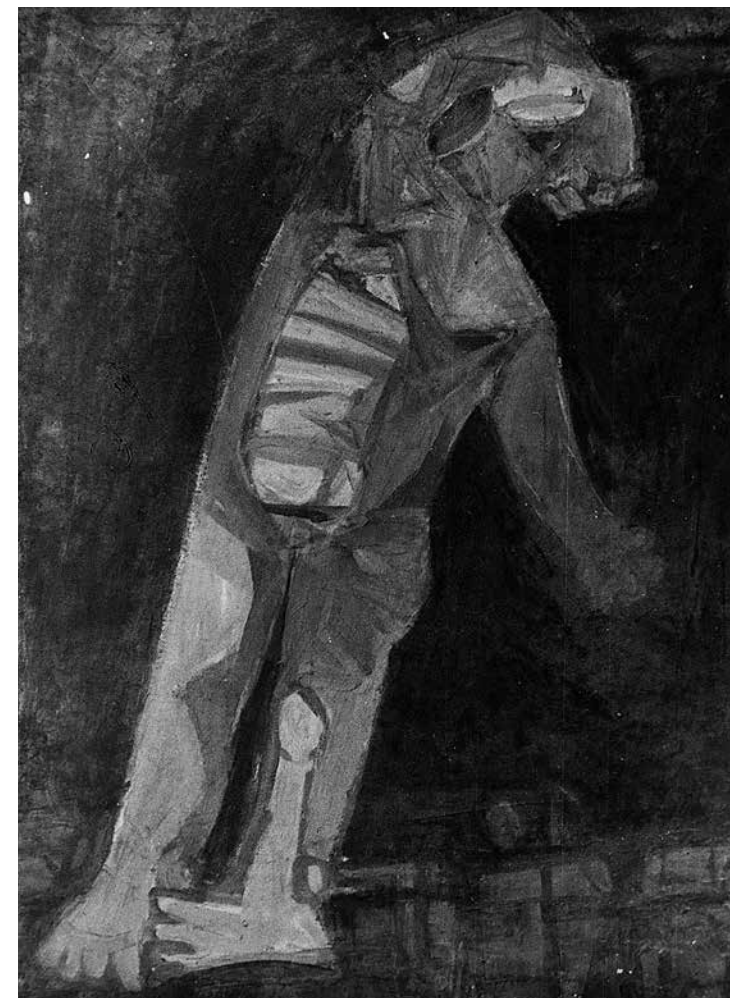
דמות עם שמשיה, 1957
צבעי שמן על קרטון מוצמד לבד, 100x70
אוסף פרטי
Figure with a Parasol, 1957
Oil on cardboard mounted on canvas, 70x100
Private collection



דיוקן קליר יניב, 1955
צבעי שמן על בד, 54x73
Portrait of Claire Yaniv, 1955
Oil on canvas, 73x54



רצח חפים מפשע, 1957
צבעי שמן על בד, 160x130
מיקום לא ידוע
The Murder of the Innocents, 1957
Oil on canvas, 130x160
Lost



לפי פיקאסו, 1956 לערך
צבעי שמן על בד, מידות לא ידועות
מיקום לא ידוע
After Picasso, circa 1956
Oil on canvas, measurements unknown
Lost



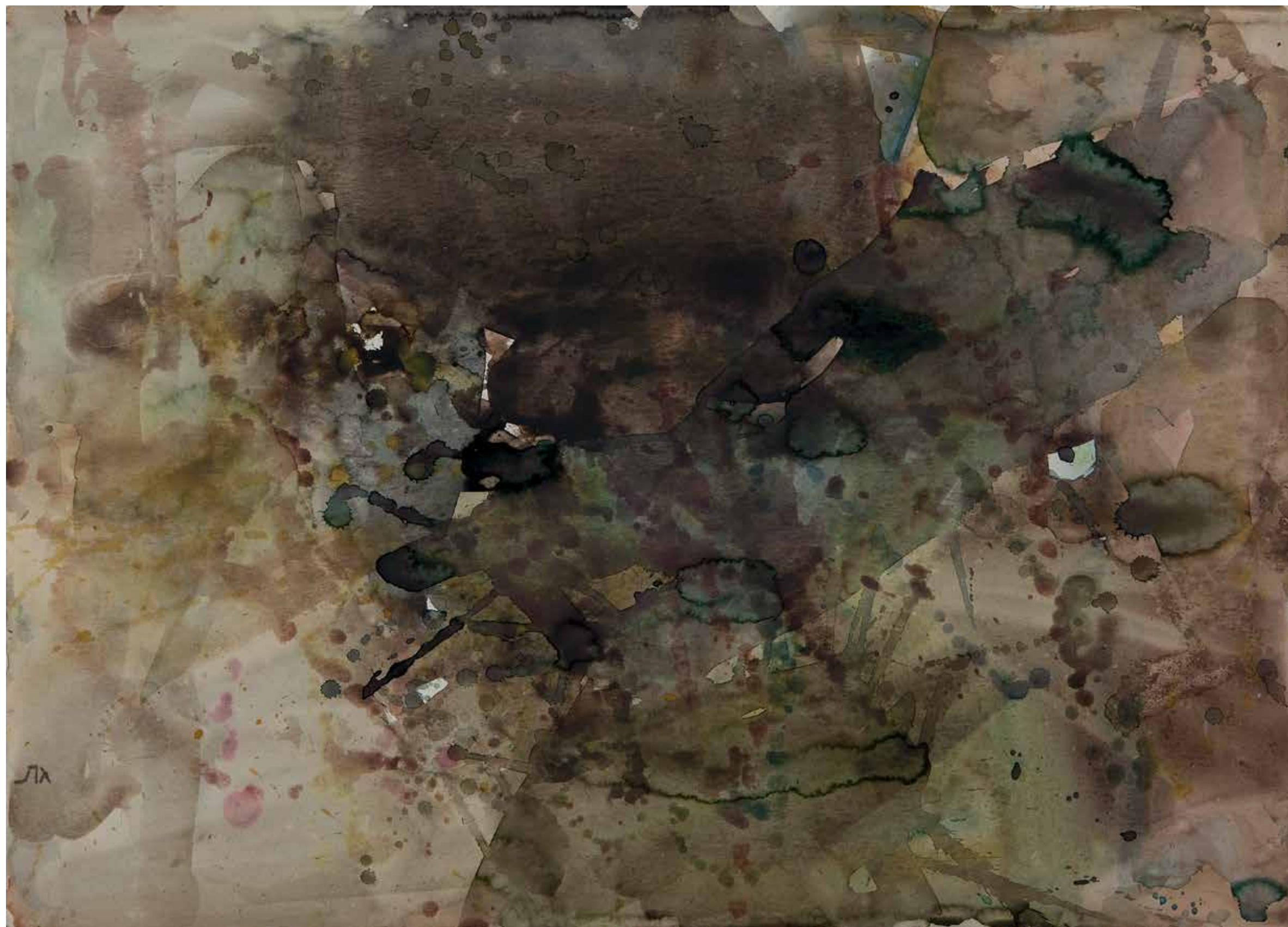
רצח חפים מפשע, 1957
 צבעי שמן על בד, 130x89
 אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות, תל אביב
The Murder of the Innocents, 1957
 Oil on canvas, 89x130
 Collection of the Tel Aviv Museum of Art



הילד על הסוס, 1958
צבעי שמן על בד, 89x115
Boy on a Horse, 1958
Oil on canvas, 115x89



תינוק, 1957 לערך
צבעי שמן על בד, 60x81
אוסף פרטי
Baby, circa 1957
Oil on canvas, 81x60
Private collection



קומפוזיציה, 1961–1962 לערך
 צבעי מים על נייר, 70x50
 אוסף פרטי, הרצליה
 Composition, circa 1961–1962
 Watercolor on paper, 50x70
 Private collection, Herzliya



קומפוזיציה, 1961–1962 לערך
 צבעי מים על נייר, 70x50
 אוסף פרטי, הרצליה
 Composition, circa 1961–1962
 Watercolor on paper, 50x70
 Private collection, Herzliya



קומפוזיציה, 1961–1962 לערך
צבעי מים על נייר, 70x50
אוסף פרטי, הרצליה
Composition, circa 1961–1962
Watercolor on paper, 50x70
Private collection, Herzliya



קומפוזיציה, 1961–1962 לערך
צבעי מים על נייר, 70x50
אוסף פרטי, הרצליה
Composition, circa 1961–1962
Watercolor on paper, 50x70
Private collection, Herzliya



קומפוזיציה, תחילת שנות ה־60
צבעי שמן על בד, 78x60
Composition, early 1960s
Oil on canvas, 60x78



קומפוזיציה, תחילת שנות ה־60
צבעי מים על נייר, 100x70
Composition, early 1960s
Watercolor on paper, 70x100



קומפוזיציה, 1961–1962 לערך
 צבעי מים על נייר, 70x50
 אוסף פרטי, הרצליה
Composition, circa 1961–1962
 Watercolor on paper, 50x70
 Private collection, Herzliya



קומפוזיציה, 1961–1962 לערך
 צבעי מים על נייר, 70x50
 אוסף פרטי, הרצליה
Composition, circa 1961–1962
 Watercolor on paper, 50x70
 Private collection, Herzliya



קומפוזיציה בכחול, אמצע שנות ה־60
 צבעי שמן על בד, 79x60
Composition in Blue, mid-1960s
 Oil on canvas, 60x79



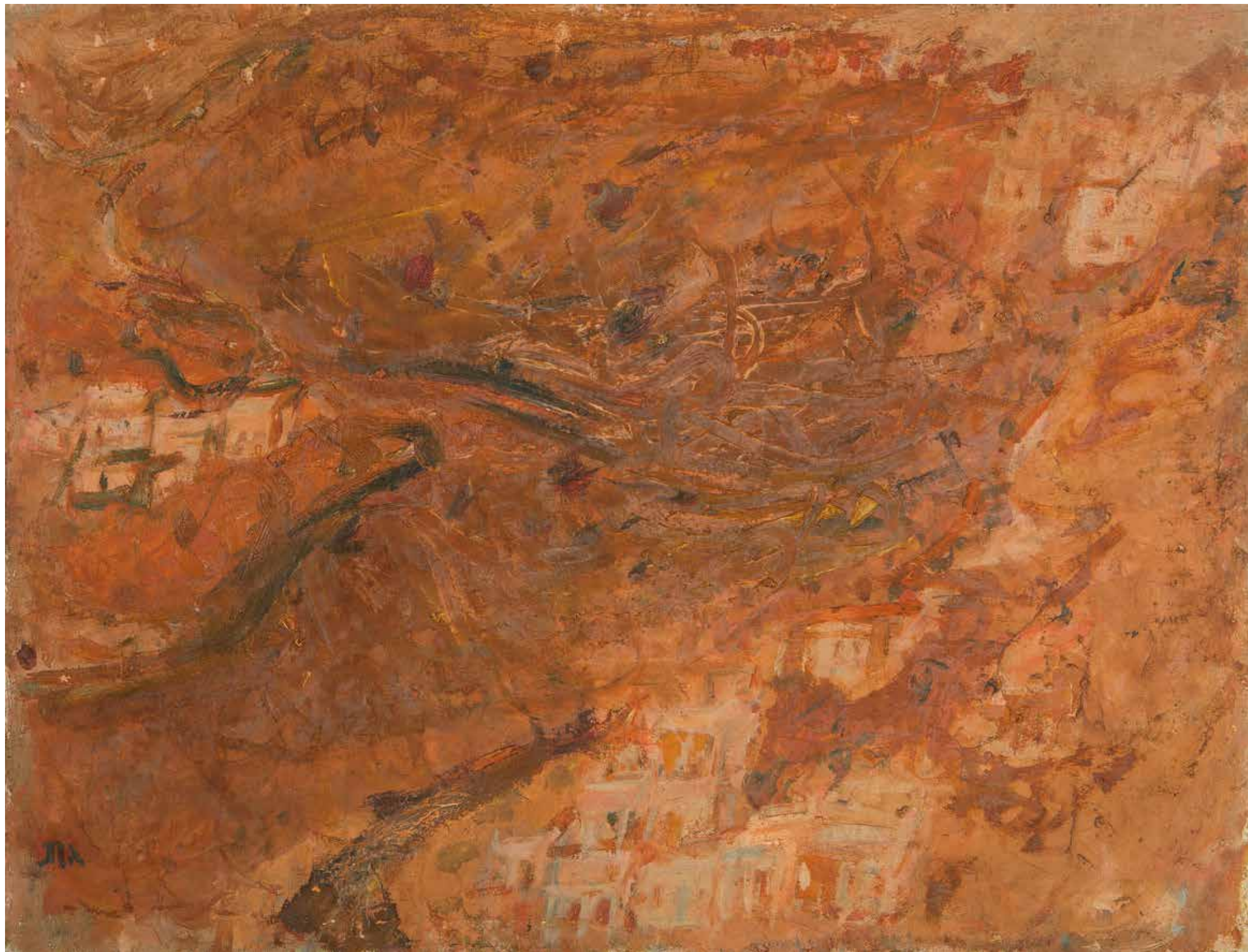
קומפוזיציה באדום, אמצע שנות ה־60
 צבעי שמן על בד, 80x60
Composition in Red, mid-1960s
 Oil on canvas, 60x80



נוף, סוף שנות ה־60
צבעי שמן על בד, 65x50
Landscape, late 1960s
Oil on canvas, 50x65



קומפוזיציה בירוק, אמצע שנות ה־60
צבעי שמן על בד, 80x60
Composition in Green, mid-1960s
Oil on canvas, 60x80



נוף, סוף שנות ה־60
צבעי שמן על בד, 80x60
Landscape, late 1960s
Oil on canvas, 60x80



עין גדי, 1969
צבעי שמן על בד, 80x60
Ein Gedi, 1969
Oil on canvas, 60x80

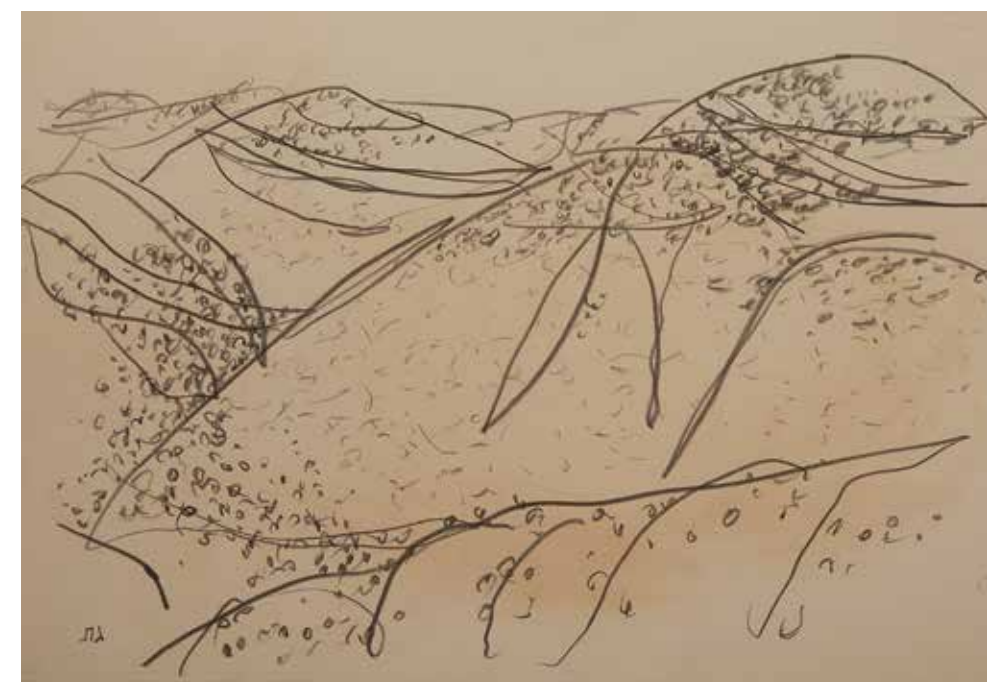


נוף, סוף שנות ה-60
צבעי שמן על בד, 80x60
Landscape, late 1960s
Oil on canvas, 60x80



מורדות הר מירון, 1967
צבעי שמן על בד, 100x90
אוסף המשכן לאמנות, עין חרוד
(מעזבון האמן באמצעות רחל שביט)

Mount Meron Slopes, 1967
Oil on canvas, 90x100
Collection of Ein Harod Museum of Art
(from the artist's estate through Rachel Shavit)



הרי צפת, שנות ה'60
עיפרון על נייר, 50x35
Hills of Safed, 1960s
Pencil on paper, 35x50



צפת, 1966–1967
 צבעי שמן על בד, 100x100
 אוסף המשכן לאמנות, עין חרוד
 (מעוזבון האמן באמצעות רחל שביט)

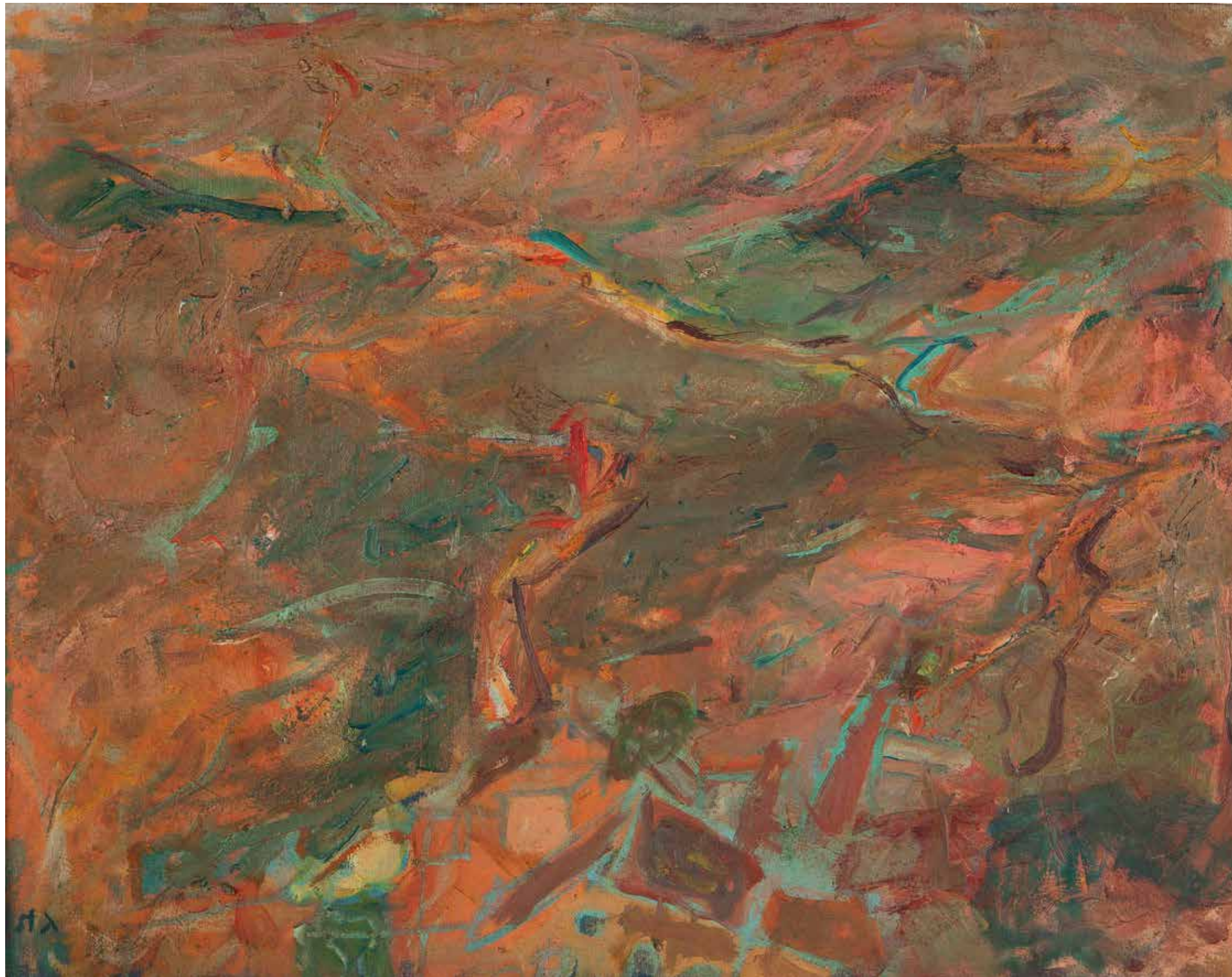
Safed, 1966–1967
 Oil on canvas, 100x100
 Collection of Ein Harod Museum of Art
 (from the artist's estate through Rachel Shavit)



נוף עם בתים, סוף שנות ה־60
צבעי שמן על בד, 100x70
Landscape with Houses, late 1960s
Oil on canvas, 70x100



מעוז אביב, 1970
צבעי שמן על בד, 96x67
Maoz Aviv, 1970
Oil on canvas, 67x96



נוף, סוף שנות ה־60
צבעי שמן על בד, 71x56
Landscape, late 1960s
Oil on canvas, 56x71



נוף, 1966
דיו על נייר, 41x32
Landscape, 1966
Ink on paper, 32x41



נוף צפת מבית גליצנשטיין, 1969
צבעי שמן על בד, 78x60
Safe View from Beit Glicenstein, 1969
Oil on canvas, 60x78



נוף, 1966
דיו על נייר, 41x32
Landscape, 1966
Ink on paper, 32x41



נוף, סוף שנות ה־60
צבעי שמן על בד, 70x52
Landscape, late 1960s
Oil on canvas, 52x70



יפו, סוף שנות ה־60
צבעי שמן על בד, 98x97
Jaffa, late 1960s
Oil on canvas, 97x98



אישה-נוף, סוף שנות ה-60
צבעי שמן על נייר, 70x50
Woman-Landscape, late 1960s
Oil on paper, 50x70



אישה־נוף, 1969
צבעי שמן על בד, 130x100
Woman-Landscape, 1969
Oil on canvas, 100x130



עירום על בד אדום, 1966
צבעי שמן על בד, 130x97
אוסף המשכן לאמנות, עין חרוד
(מעוזבון האמן באמצעות רחל שביט)
Nude on Red Cloth, 1966
Oil on canvas, 97x130
Collection of Ein Harod Museum of Art
(from the artist's estate through Rachel Shavit)



אישה-נוף, שנות ה־70
צבעי שמן על בד, 97x97
Woman-Landscape, 1970s
Oil on canvas, 97x97



נוף אדום, שנות ה־70
צבעי שמן על בד, 80x60
Red Landscape, 1970s
Oil on canvas, 60x80



אישה ינוף, 1972
צבעי שמן על בד, 98x75
אוסף מוטי חממה, תל אביב-לונדון
Woman-Landscape, 1972
Oil on canvas, 75x98
Moti Hamama Collection
Tel Aviv-London



ינוף, 1972
צבעי שמן על בד, 80x60
Landscape, 1972
Oil on canvas, 60x80



נוף, שנות ה־70
צבעי שמן על בד, 90x65
Landscape, 1970s
Oil on canvas, 65x90



נוף, שנות ה־70
צבעי שמן על בד, 90x65
Landscape, 1970s
Oil on canvas, 65x90



נוף מזכרון יעקב, 1973
גורי שמון על נייר, 50x35
אוסף פרטי, תל אביב
View from Zichron Yaakov, 1973
Oil pastels on paper, 35x50
Private collection, Tel Aviv



נוף, שנות ה־70
צבעי שמן על בד, 80x60
Landscape, 1970s
Oil on canvas, 60x80



בעמודים הבאים:
פרט: נחל דוד, 1973
צבעי שמן על בד, 100x80

Previous pages:
Detail: *Nachal David* (Wadi Sdeir), 1973
Oil on canvas, 80x100

נחל דוד, 1973
צבעי שמן על בד, 100x80
Nachal David (Wadi Sdeir), 1973
Oil on canvas, 80x100





טבע דומם על רקע הרצליה, 1973
צבעי שמן על בד, 69x99
*Still Life against the
Backdrop of Herzliya, 1973*
Oil on canvas, 99x69



טבע דומם על רקע נוף, שנות ה-70
צבעי שמן על בד, 70x100
Still Life against the Landscape, 1970s
Oil on canvas, 100x70



טבע דומם, שנות ה־70
צבעי שמן על בד, 80x60
Still Life, 1970s
Oil on canvas, 60x80



אישה'נוף, שנות ה־70
צבעי שמן על בד, 181x131
אוסף פרטי, רעננה
Woman-Landscape, 1970s
Oil on canvas, 131x181
Private collection, Ra'anana



נוף, 1974
צבעי שמן על בד, 80x60
Landscape, 1974
Oil on canvas, 60x80



אישה־נוף, שנות ה־70
צבעי שמן על בד, 76x62
Woman-Landscape, 1970s
Oil on canvas, 62x76



נוף, שנות ה־70
צבעי שמן על בד, 70x50
Landscape, 1970s
Oil on canvas, 50x70



נוף, שנות ה־70
צבעי שמן על בד, 80x60
Landscape, 1970s
Oil on canvas, 60x80



דיוקן רבקה טלפיר, 1975
צבעי שמן על בד, 70x100
Portrait of Rivka Talpir, 1975
Oil on canvas, 100x70



אישה-נוף, שנות ה־70
צבעי שמן על בד, 80x60
Woman-Landscape, 1970s
Oil on canvas, 60x80



נוף, שנות ה־70
צבעי שמן על בד, 73x54
Landscape, 1970s
Oil on canvas, 54x73



עירומה בנור, 1975
צבעי שמן על בד, 116x100
Nude in the Landscape, 1975
Oil on canvas, 100x116



אישה בנוף, 1975
 צבעי שמן על בד, 100x95.5
 אוסף פרטי, הרצליה
Woman in the Landscape, 1975
 Oil on canvas, 95.5x100
 Private collection, Herzliya





מצדה, 1975
צבעי שמן על בד, 100x70
Masada, 1975
Oil on canvas, 70x100

בעמודים הקודמים:
פרט: מצדה, 1975
צבעי שמן על בד, 100x70
Overleaf:
Detail: *Masada*, 1975
Oil on canvas, 70x100



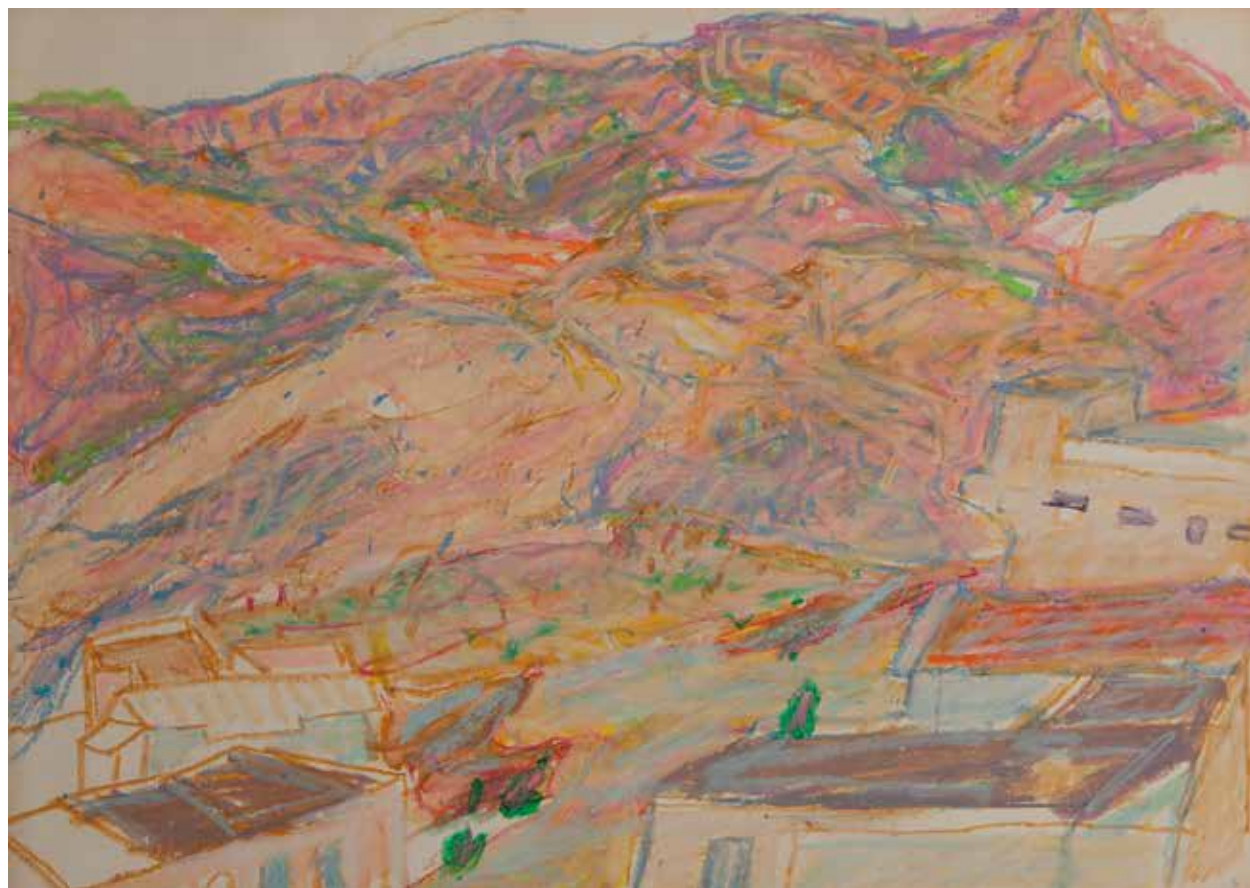
נוף צפת (דרום), 1975
צבעי שמן על בד, 80x60
View of Safed (South), 1975
Oil on canvas, 60x80



עין גדי מדרון לים, 1975
צבעי שמן על בד, 70x50
Ein Gedi Slope to the Sea, 1975
Oil on canvas, 50x70



נוף, שנות ה-70
צבעי שמן על בד, 96x68
Landscape, 1970s
Oil on canvas, 68x96



נוף, שנות ה־70
גדי שמן על נייר, 48.5x33
Landscape, 1970s
Oil pastels on paper, 33x48.5



נוף, שנות ה־70
צבעי שמן על בד, 80x60
Landscape, 1970s
Oil on canvas, 60x80



טבע דומם על רקע נוף, 1976
 צבעי שמן על בד, 86x63
Still Life against the Landscape, 1976
 Oil on canvas, 63x86



טבע דומם על רקע נוף, 1976
 צבעי שמן על בד, 80x70
Still Life against the Landscape, 1976
 Oil on canvas, 70x80



טבע דומם בנוף צפת, שנות ה־70
צבעי שמן על בד, 100x80
אוסף לוין, ירושלים

Still Life in Safed Landscape, 1970s
Oil on canvas, 80x100
Levin Collection, Jerusalem



סנטה קתרין, 1976
 צבעי שמן על בד, 100x80
Saint Katherine, 1976
 Oil on canvas, 80x100



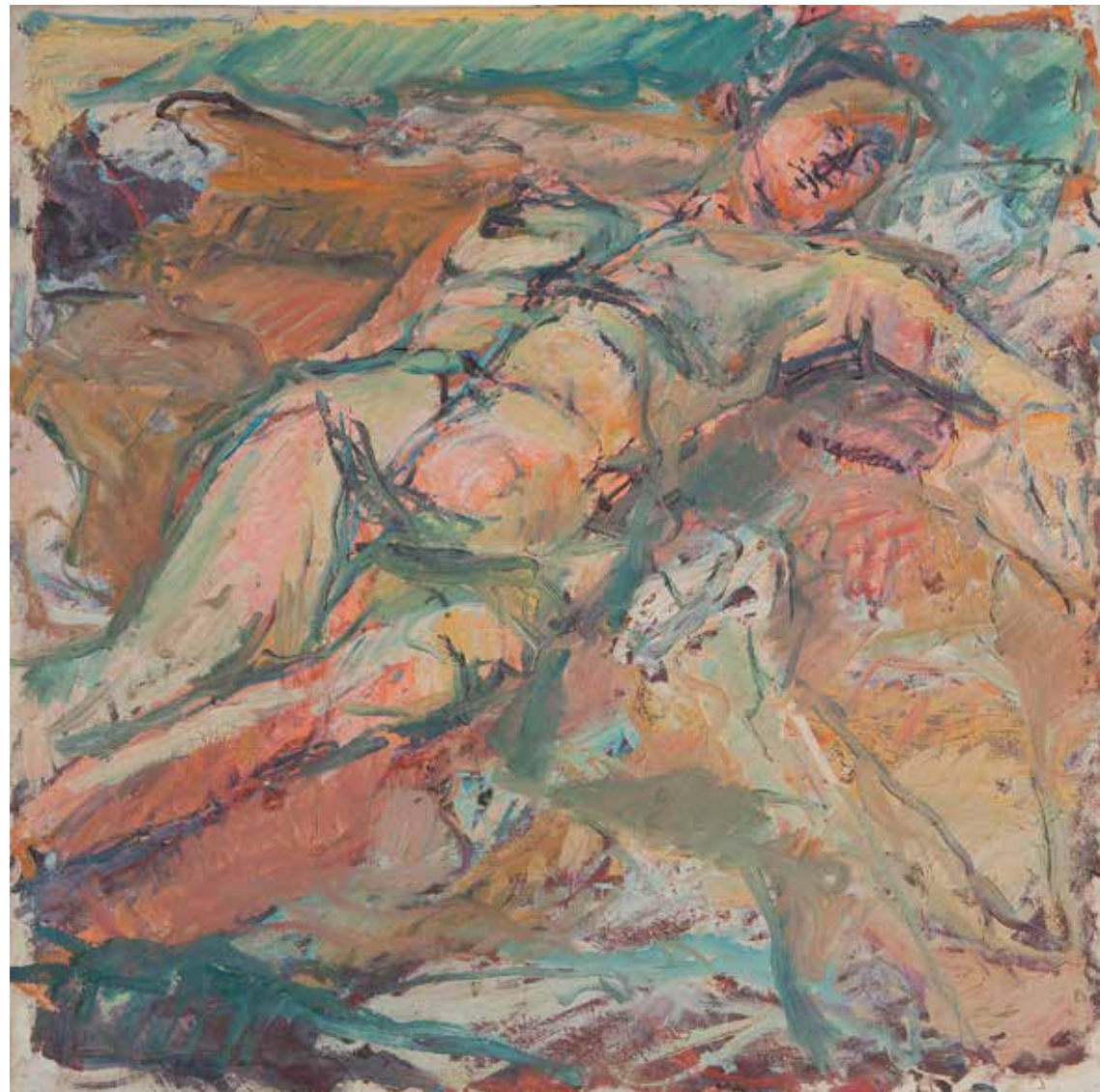
עצים על המצודה בצפת, 1976
צבעי שמן על בד, 80x60
Trees on the Fortress in Safed, 1976
Oil on canvas, 60x80



בעמודים הבאים:
פרט: אילת, 1976
צבעי שמן על בד, 100x80
Previous pages:
Detail: *Eilat*, 1976
Oil on canvas, 80x100

אילת, 1976
צבעי שמן על בד, 100x80
Eilat, 1976
Oil on canvas, 80x100





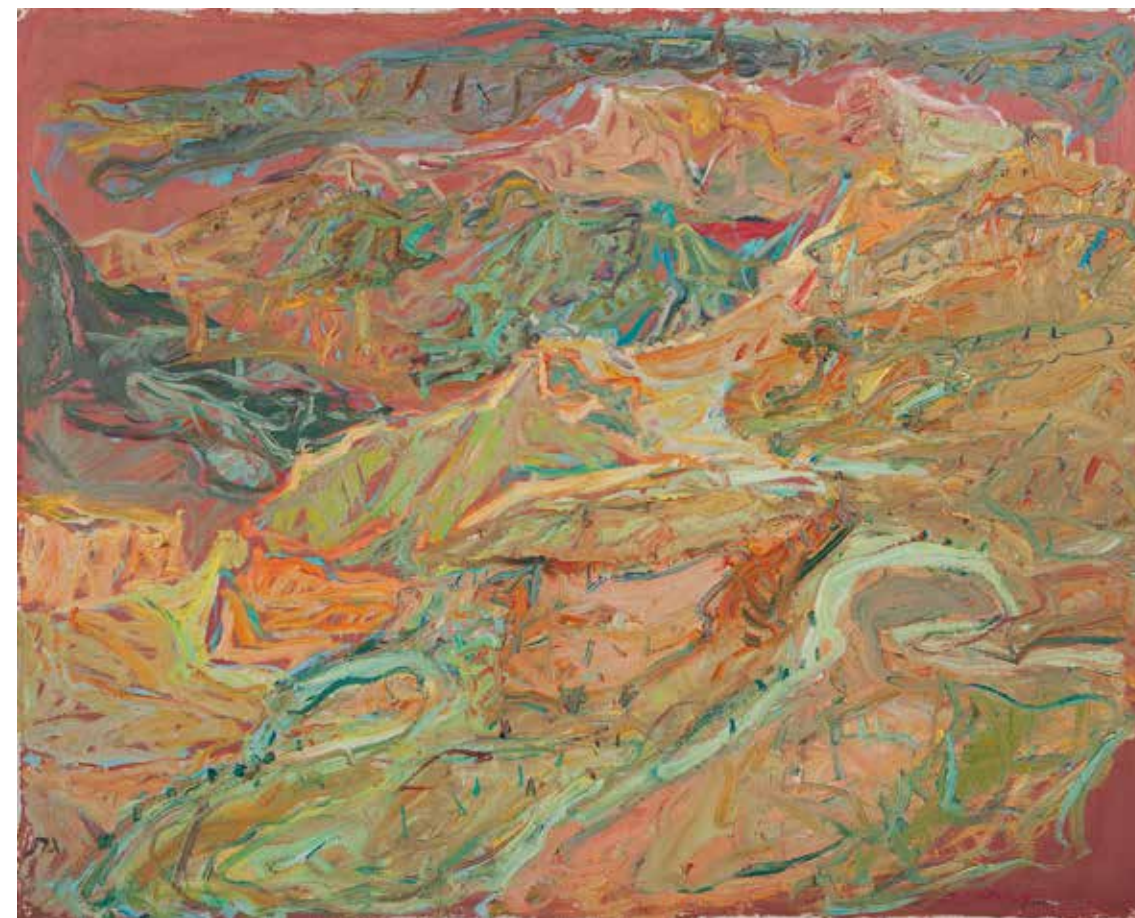
אישה־נוף, 1976
צבעי שמן על בד, 100x100
Woman-Landscape, 1976
Oil on canvas, 100x100



אילת, 1976
צבעי שמן על בד, 60x50
Eilat, 1976
Oil on canvas, 50x60



עירומה על רקע ירוק, 1976
צבעי שמן על בד, 80x78
Nude against a Green Backdrop, 1976
Oil on canvas, 78x80



אילת, 1976
צבעי שמן על בד, 100x80
Eilat, 1976
Oil on canvas, 80x100



שורש, 1976
צבעי שמן על בד, 65x48
Shores, 1976
Oil on canvas, 48x65



עירום על ירוק, 1976
צבעי שמן על בד, 100x80
Nude on Green, 1976
Oil on canvas, 80x100



עירומה בונר, 1976
צבעי שמן על בד, 100x70
Nude in the Landscape, 1976
Oil on canvas, 70x100



אישה בנר, 1976
צבעי שמן על בד, 73x60
Woman-Landscape, 1976
Oil on canvas, 60x73



אאידה עירומה בנוף, 1977
צבעי שמן על בד, 115x80
Nude Aida in the Landscape, 1977
Oil on canvas, 80x115



טבע דומם על רקע נוף, 1977
 צבעי שמן על בד, 129x115
Still Life against a Landscape Backdrop, 1977
 Oil on canvas, 115x129



צפת עם עננים, 1977-1978
 צבעי שמן על בד, 110x110
Safed with Clouds, 1977-1978
 Oil on canvas, 110x110



דיוקן דורית יונת על רקע צפת, 1978
צבעי שמן על בד, 120x120
*Portrait of Dorit Yonat
against the Backdrop of Safed, 1978*
Oil on canvas, 120x120



דיוקן מאל, 1978
צבעי שמן על בד, 115x115
Portrait of Mali, 1978
Oil on canvas, 115x115



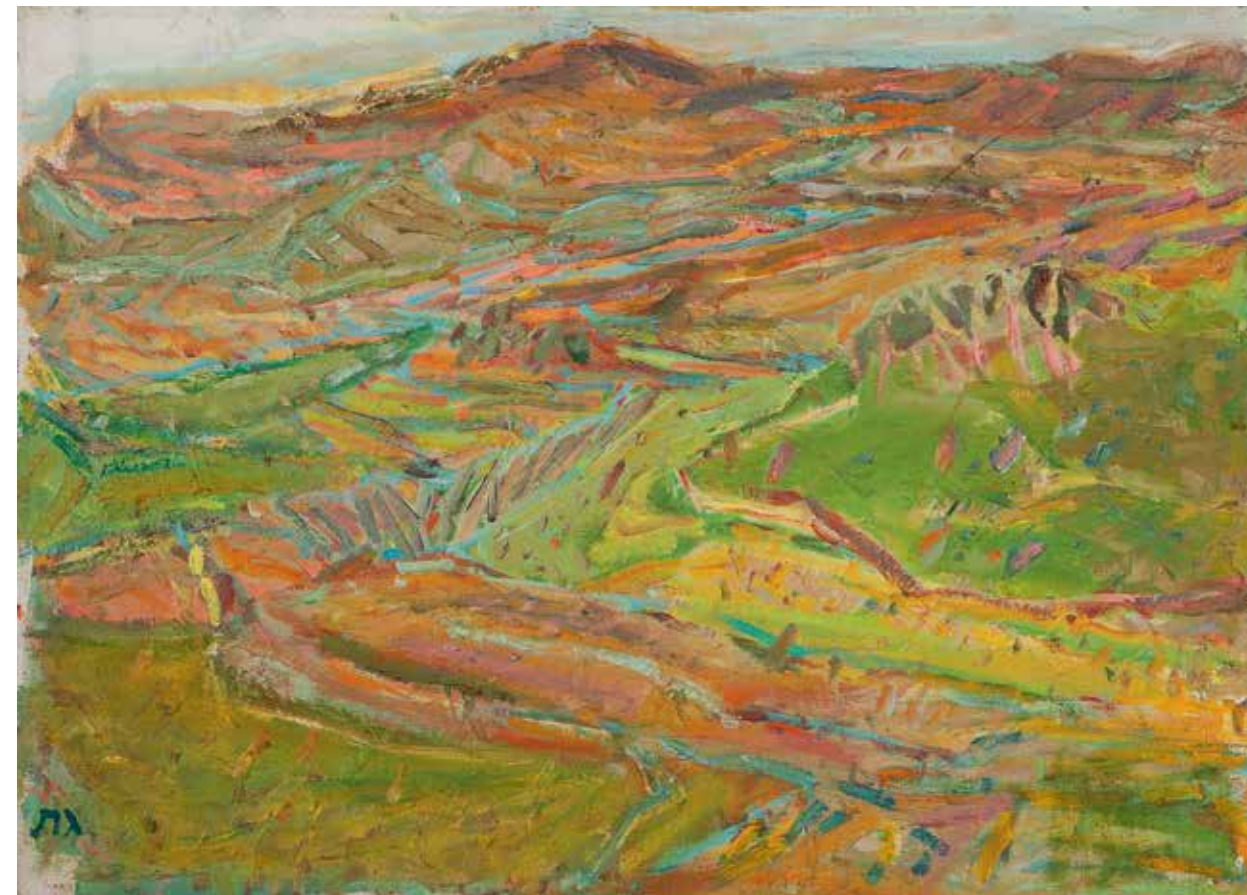
צפת, 1978
צבעי שמן על בד, 129x115
Safed, 1978
Oil on canvas, 115x129



הרי ירושלים עם כתום וצהוב, 1978
 צבעי שמן על בד, 99x79
*The Jerusalem Hills with
 Orange and Yellow, 1978*
 Oil on canvas, 79x99



נוף צפת עם עגורן, 1978
צבעי שמן על בד, 80x60
Safed View with a Crane, 1978
Oil on canvas, 60x80



לטרון באביב, 1978
צבעי שמן על בד, 70x50
Latrun in Spring, 1978
Oil on canvas, 50x70



טבע דומם מול הנוף, 1978
צבעי שמן על בד, 100x100
Still Life in front of the Landscape, 1978
Oil on canvas, 100x100



נוף, שנות ה־70
דיו על נייר, 49.5x34.5
Landscape, 1970s
Ink on paper, 34.5x49.5



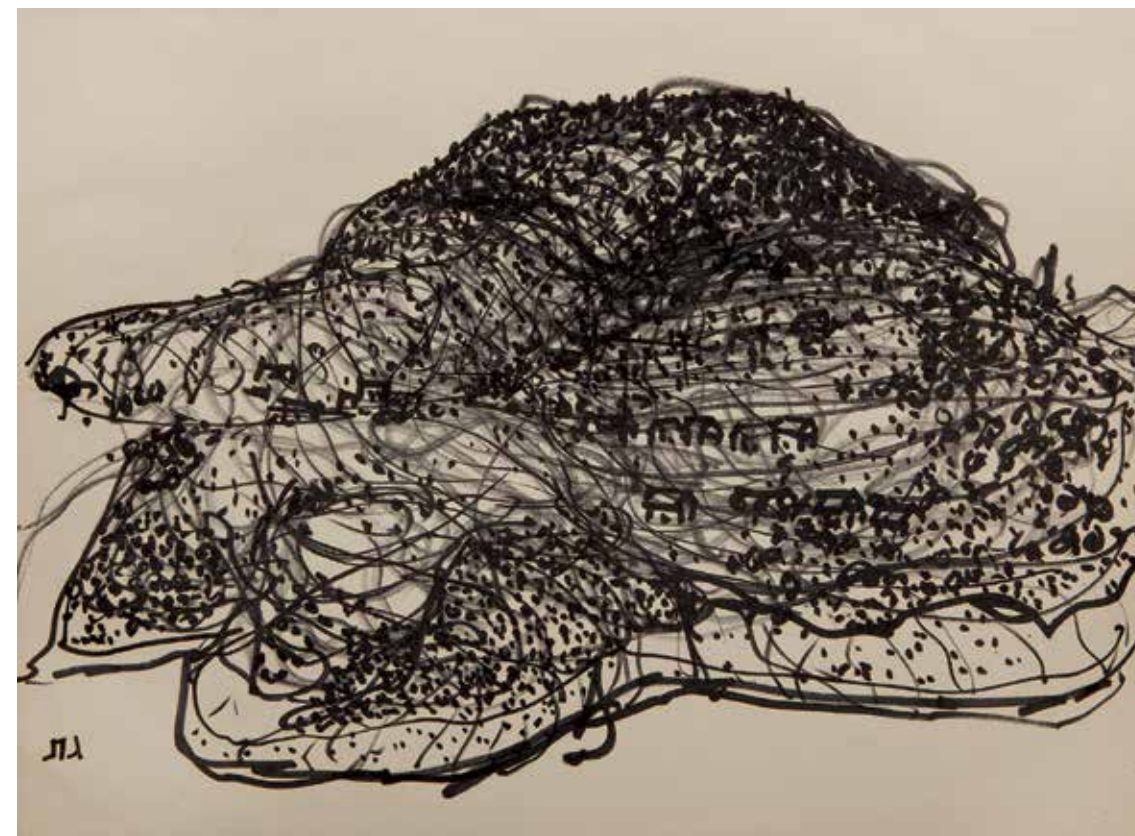
דיוקן מרי דותן, 1978
צבעי שמן על בד, 124x100
Portrait of Mary Dotan, 1978
Oil on canvas, 124x100



בית הכנסת בצפת, 1979
צבעי שמן על בד, 100x100
The Synagogue in Safed, 1979
Oil on canvas, 100x100



נוף, שנות ה־70
צבעי שמן על בד, 100x100
Landscape, 1970s
Oil on canvas, 100x100



נוף, שנות ה־70
דיו על נייר, 49.5x34.5
Landscape, 1970s
Ink on paper, 34.5x49.5



אישה-נוף, שנות ה־70
צבעי שמן על בד, 125x105
אוסף משפחת דקל, נופים
Woman-Landscape, 1970s
Oil on canvas, 105x125
Dekel Family Collection, Nofim



עירומה, שנות ה־70
דיו על נייר, 48x32
אוסף פרטי, תל אביב
Nude, 1970s
Ink on paper, 32x48
Private Collection, Tel Aviv



אישה־נוף, שנות ה־70
צבעי שמן על בד, 100x80
אוסף משפחת דקל, נופים
Woman-Landscape, 1970s
Oil on canvas, 80x100
Dekel Family Collection, Nofim



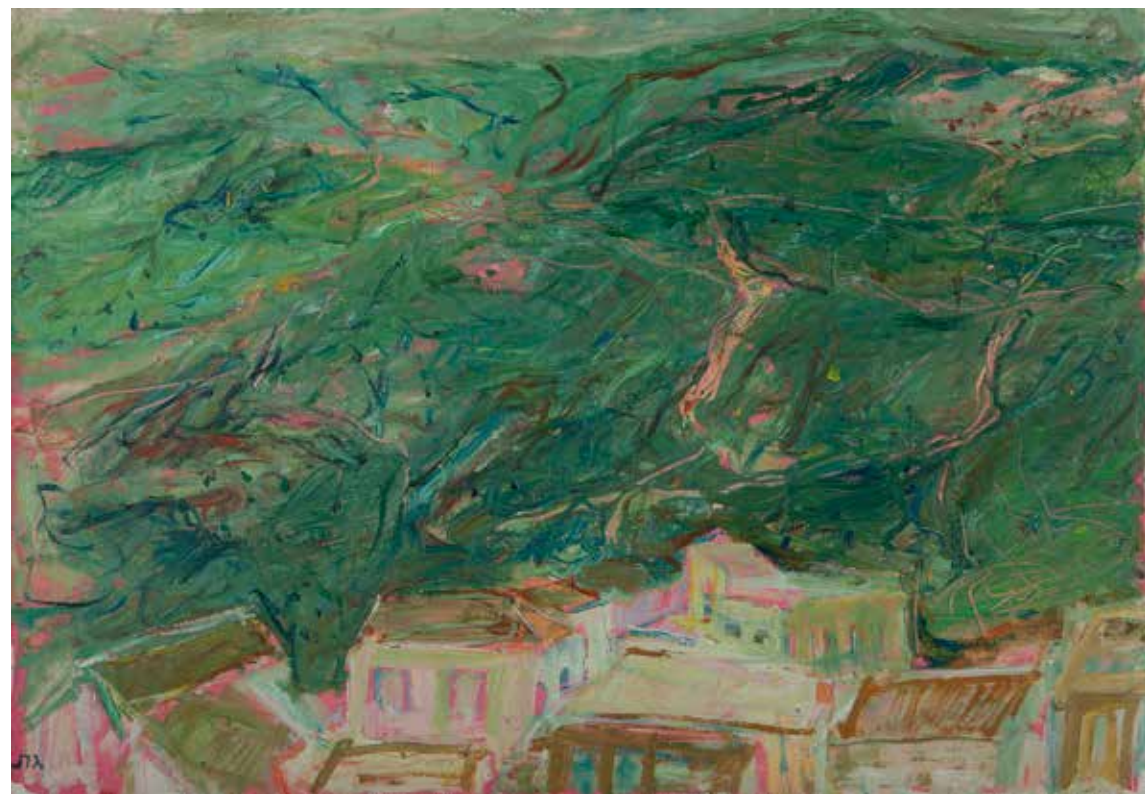
חזית הציור: נוף, 1980
צבעי שמן על בד, 80x60
Front: *Landscape*, 1980
Oil on canvas, 60x80



גב הציור: נוף, 1980
צבעי שמן על בד, 80x60
Back: *Landscape*, 1980
Oil on canvas, 60x80



עין גדי, 1980
צבעי שמן על בד, 80x60
Ein Gedi, 1980
Oil on canvas, 60x80



בתים בצפת, 1980
צבעי שמן על בד, 100x70
Safed Houses, 1980
Oil on canvas, 70x100



נוף, שנות ה־80
צבעי שמן על בד, 100x80
Landscape, 1980s
Oil on canvas, 80x100



עצים בנוף, 1980
צבעי שמן על בד, 80x60
Trees in the Landscape, 1980
Oil on canvas, 60x80



אישה באור חזק, 1981
צבעי שמן על בד, 120x100
אוסף פרטי, תל אביב
Woman in Strong Light, 1981
Oil on canvas, 100x120
Private Collection, Tel Aviv



עירומה, תחילת שנות ה'80
צבעי שמן על בד, 80x60
Nude, early 1980s
Oil on canvas, 60x80



מבט מזכרון יעקב לים (דרום), 1982
 צבעי שמן על בד, 100x80
View from Zichron Yaakov (South), 1982
 Oil on canvas, 80x100



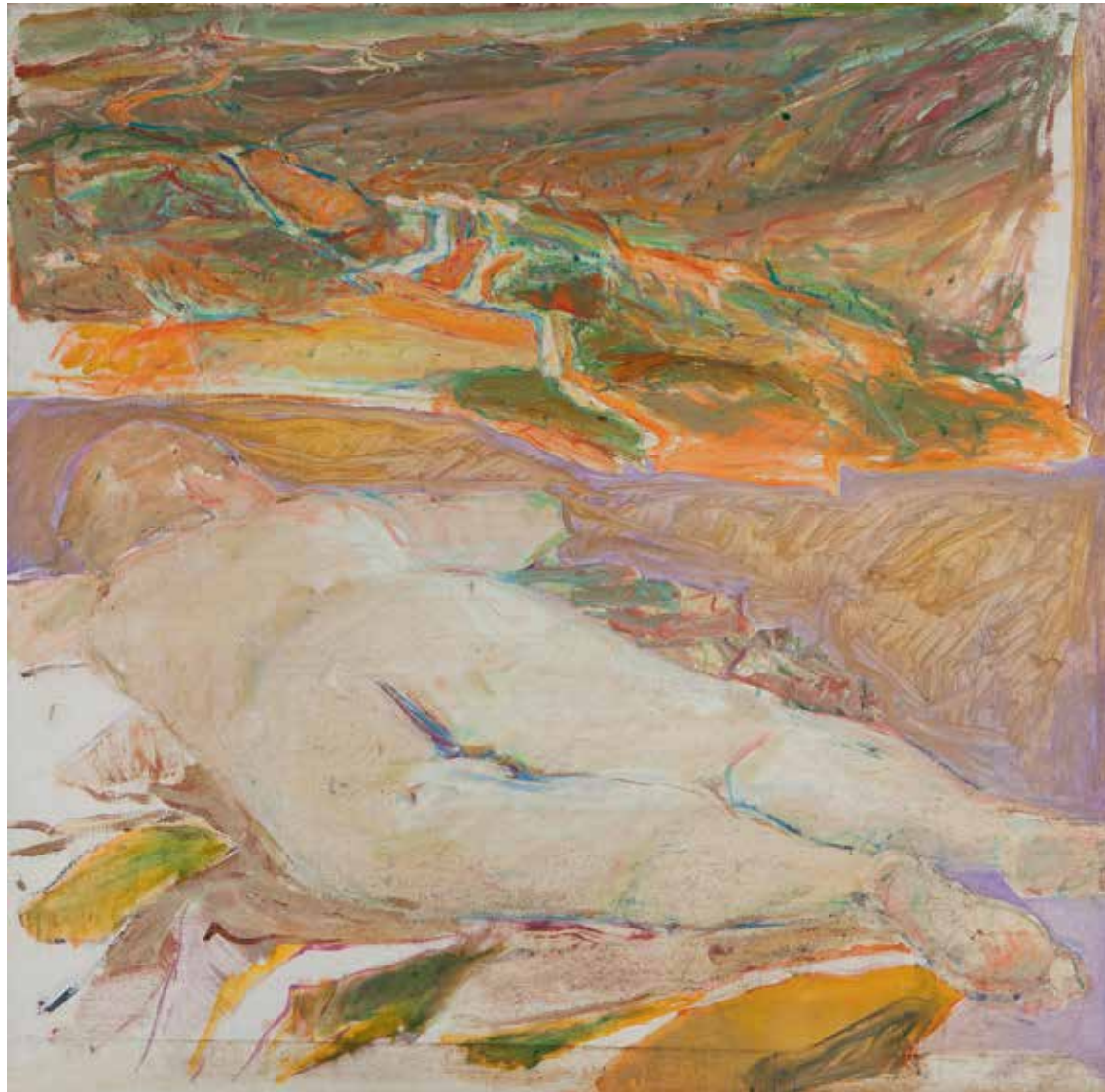
מבט מזכרון יעקב לים (צפון), 1982
 צבעי שמן על בד, 100x80
*View from Zichron Yaakov
 towards the Sea (North), 1982*
 Oil on canvas, 80x100



מראה מבית המטבחיים, 1982
 צבעי שמן על בד, 100x80
View from the Slaughterhouse, 1982
 Oil on canvas, 80x100



נוף, 1981
 צבעי שמן על בד, 100x80
Landscape, 1981
 Oil on canvas, 80x100



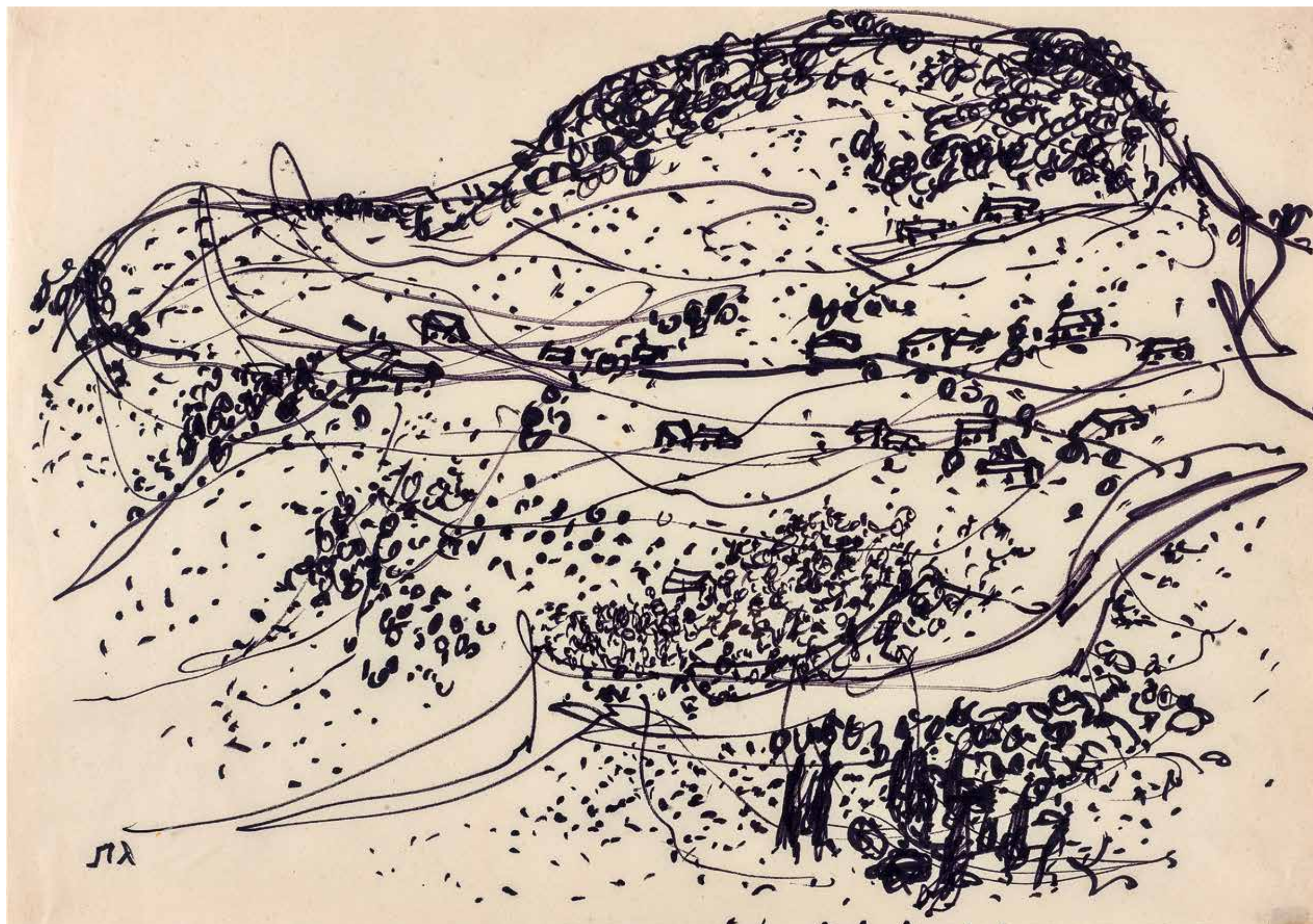
אישה-נוף, 1982
צבעי שמן על בד, 100x100
Woman-Landscape, 1982
Oil on canvas, 100x100



צפת (מבט להר תבור), 1981–1983
 צבעי שמן על בד, 92x60
Safed (View of Mount Tabor), 1981–1983
 Oil on canvas, 60x92



נוף, 1979–1983
 צבעי שמן על בד, 100x80
Landscape, 1979–1983
 Oil on canvas, 80x100



נוף, שנות ה'70
 דיו על נייר, 46x32
 אוסף פרטי, תל אביב
Landscape, 1970s
 Ink on paper, 32x46
 Private Collection, Tel Aviv



עירומה בנור, תחילת שנות ה'80
צבעי שמן על בד, 120x100
Nude in the Landscape, early 1980s
Oil on canvas, 100x120



זכרון יעקב, 1983
צבעי שמן על בד, 100x80
Zichron Yaakov, 1983
Oil on canvas, 80x100



נעמי עירומה בנוף, 1982
צבעי שמן על בד, 94x76
Nude Naomi in the Landscape, 1982
Oil on canvas, 76x94



עמק איילון בסערה, 1983
צבעי שמן על בד, 118x80
Ayalon Valley in Storm, 1983
Oil on canvas, 80x118



אישה־נוף, תחילת שנות ה־80
צבעי שמן על בד, 120x100
Woman-Landscape, early 1980s
Oil on canvas, 100x120



נוף, 1985
צבעי שמן על בד, 100x50
Landscape, 1985
Oil on canvas, 50x100

1984 Had a heart attack and later suffered a stroke. While this left him half paralyzed, he continued to paint and exhibit in shows

Exhibited a retrospective show at the Israel Museum, Jerusalem

1985 Exhibited a solo show at Beit Leyvik, Tel Aviv

Exhibited a solo show at the New Gallery, Aba Hushi House, Tel Aviv

1986 Exhibited a solo show at the Tel Aviv Artists House

Exhibited a solo show at the Visual Arts Beersheba Center

Exhibited a duo show with Rachel Shavit at Arad Museum

1987 Passed away on 13.10.1987 in Safed

Was buried in Safed cemetery



חורשת בית דניאל, 1982-1986
צבעי שמן על בד, 90x60
Beit Daniel Grove, 1982-1986
Oil on canvas, 60x90

1951 Co-founded *The Ten* group and participated in all its exhibitions (1951-1960)

Married Chaya (née Zig)

Traveled to Paris for the first time

1952 Trained with Ori Reisman and Michael Gross under the painter Jean Souverbie at the École des Beaux-Arts, Paris

Returned to Israel and set up a studio in Old Jaffa

Started painting monochromatic views of Jaffa, Acre, Nazareth, Safed, and other locations

From this year on, Gat participated in most of the general exhibitions of the Painters and Sculptures Association

1953-1954 Studied at the Art Teachers School in Tel Aviv, and started working as an art teacher in different schools

1956 His son Ehud (Udi) was born

Discovered the fate of his family who perished in the Holocaust

1958 Exhibited a duo show at the Tel Aviv Museum of Art with Efraim Lifshitz

1959 Received the Histadrut Artist Award

1960 Exhibited a duo show at the Jerusalem Artists' House with Efraim Lifshitz

1961-1963 Painted the abstract watercolors series

1963 Exhibited a solo show at the Tel Aviv Artists House

1964 Signed the manifesto of *Tazpit* (An Israeli Exhibition of Painting and Sculpting) exhibition at the Tel Aviv Museum of Art

Exhibited a solo show at Dugit Gallery, Tel Aviv

Exhibited a solo show at the Negev Museum, Beersheba

Returned to oil color and started developing affinities to impressions of reality in his abstract language of painting

Started spending every summer in Safed

1964-1978 Directed the Bat Yam Art Institute

1965 Exhibited a solo show at Bat Yam Museum

Started teaching at HaMidrasha Art Teacher's College in Tel Aviv, which later moved to Herzliya and then to Ramat HaSharon

1966 Exhibited a solo show at Dugit Gallery, Tel Aviv

1967 Exhibited a solo show at Holon Gallery of Art, Holon

1969 Exhibited a solo show at Lim Gallery, Tel Aviv

1970 Exhibited a solo show at Katz Gallery (Idan Gallery), Tel Aviv

1971 Bought and renovated a house and a studio in the Artists Quarter in Safed

1972 Received an art teachers award from the Ministry of Education

Exhibited a solo show at the Jerusalem Artists' House

1973 Founded the group *Aclim* with Rachel Shavit, and participated in all its exhibitions (1973-1982)

Started creating the women-landscapes paintings

Exhibited a solo show at the Holon Art Gallery

His marriage to Chaya ended

1974 Started his relationship with the painter Rachel Shavit

Co-initiated and directed with Rachel Shavit plein air painting workshops throughout Israel with the artists of *Aclim*, guests, and students

1975 Exhibited a solo show at Beit Leyvik, Tel Aviv

1976 Exhibited a solo show at Katia Granoff Gallery, Paris

1977 Exhibited a solo show at the Visual Arts Beersheba Center

1978 Received the Dizengoff Artist Prize from Tel Avi Municipality (with Raffi Lavie)

Exhibited a solo show at the Jerusalem Artists' House

1979 Exhibited a solo show at Haifa Museum of Modern Art

Taught at Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem

1980-1981 Served as chairman of the Painters and Sculptures Association

1981 Exhibited a solo show at Beit Leyvik, Tel Aviv

1983 Was sent with Rachel Shavit to the artists' residency The Cité Internationale des Arts in Paris by the Ministry of Education

Traveled to the United States, United Kingdom, and Italy

Returned to Israel

Biographical Milestones

1919	Born as Eliahu Gulkowitz on 19.1.1919 in Dokshitz, Belarus	1946	Moved to Cairo and enrolled in courses arranged by the British Army at the art academy
1926	The family moved to Wilejka in the Vilna Governorate, Poland		Released from the British Army and settled in Tel Aviv
	Studied at a government Polish gymnasium	1946-1948	Studied at Yehezkel Streichman and Avigdor Stematsky's "The Studia" until the War of Independence
1937	Immigrated to Israel on his own, and settled in Haifa	1948-1949	Drafted as a machine gunner in IDF's Alexandroni Brigade
1937-1939	Studied architecture at the Technion, Haifa	1948	Married the painter Lea Nickel
1939-1942	Quit architecture studies and joined Kibbutz Nir Haim and Kibbutz Maor Haim		Became a member of the Painters and Sculptures Association
	Worked as a dockhand and a seaman at Haifa's port	1949	Received an award in memory of the sons of six artists who fell in the War of Liberation (with Moshe Tamir and Shoshana Heimann)
1942-1946	Joined the Royal Engineers in the British Army and served in Pre-State Israel and North Africa		His marriage to Lea Nickel ended
1945-1946	Studied at Avni Studio – "The Painting and Sculpting Studio near Tel Aviv Workers' Council" under the directorship of the artist Aharon Avni		



אליהו גת (במרכז) מנחה סדנת ציור של
קבוצת אקלים במדבר יהודה, 1977
Eliahu Gat (center) teaching in
one of Aclim group's painting workshop
in the Judean Desert, 1977

and presented many solo exhibitions, including at the Holon Art Gallery, Beit Leyvik in Tel Aviv, Katia Granoff's renowned Parisian gallery, the Visual Arts Beersheba Center, the Jerusalem Artists' House, and Haifa Museum of Modern Art. In addition, he also served as chairman of the Painters and Sculptures Association for almost two years, and taught at Bezalel for one year. One of Gat's crowning achievements in this period was his acceptance (together with Raffi Lavie) of the 1978 Dizengoff Prize.

g. The Last Years: 1983-1987

Shortly after *Aclim* disbanded, Eliahu Gat and Rachel Sahvit were sent to the artists' residency The Cité Internationale des Arts in Paris by the Ministry of Education. After six months in Paris, the two travelled across western Europe and the United States, visiting the finest museums and art galleries, before returning to Israel.

In 1984 Yigal Zalmona, who at the time served as the curator of Israeli art at the Israel Museum in Jerusalem, initiated a retrospective exhibition of Gat's works. He approached Gat, and the two started working together towards its realization. However, Gat had a heart attack, and was hospitalized in Ichilov Hospital. He underwent heart surgery and prostate surgery, and as a result of his diminished health suffered a stroke that left him half paralyzed. After four months in the hospital, Gat moved to Beit Levinstein to start his rehabilitation. During the five-month long treatments, Gat slowly regained his health: first, his memory recovered, then he regained the ability to talk, and later his motoric skills were also restored, largely thanks to the fact that he continued painting on his sickbed.

This difficult period concluded not only with his release from the hospital, but also with the opening of his retrospective exhibition at the Israel Museum. The exhibition and Gat's works received respect and acclaim, as is perhaps best articulated in the review written by Raffi Lavie, an artist who represents the new generation and a sharp-tongued critic:⁷²

The Israel Museum does partial justice with the painter Eliahu Gat by holding an exhibition of his pictures. Partial justice since this exhibition is long overdue [...] Gat, who in the

mid-1960s was among the Modernists and painted abstract almost Minimalist paintings, felt that this is not his real world, and decided to be unpopular, unfashionable, and returned to painting landscapes in a turn of the century style [...] it is very difficult for an artist to avoid anachronism, since in most cases he has nothing to add to what has already been said in this field. This is not the case of Gat, whose landscape paintings, which still preserve the material juice and color subtleties typical of French painting to this day, have a place in art. Another drop to what was already said. I recommend to any art lover to take a pilgrimage to this show.

In the following years, Gat continued to paint despite his deteriorating health. He even made a point of painting in nature, and did not stop holding exhibitions. Eliahu Gat died in the fall of 1987 in his home in Safed, and was buried in the city's cemetery.

72 ——— Raffi Lavie, "Eliahu Gal, The Israel Museum," *Ha'ir*, 21.12.1984, unnumbered.

works by Souverbie in the early 1950s – Eliahu Gat, Michael Gross (who did not attend the Beaux-Arts), and Ori Reisman. Perhaps it is not accidental that each of them developed, in his own unique and intimate language, a painting of the female nude in the landscape, through which he manifested his private world.”⁶⁸ And so, the unofficial trio of painters of the woman-landscape genre in local art was born, with Reisman and Gross on its minimalist-reserved side, and Gat on its maximalist-expressive side.

The woman in the women-landscapes paintings is not perceived as an independent subject, and her nudity is not portrayed in a certain context – she is not depicted bathing or brushing her hair, nor in the role of a goddess or a figure whose nudity is explained by a narrative (biblical or mythological, for instance), she is also not a model in an artistic exercise. The subject has been objectified and converted into an object stripped of her singularity and human qualities and serves in the role of an archetype. The woman-landscape is a large figure, if you will – as large as the image of the landscape in which she is reclining, and with which she merges, in harmony that unravels the boundaries between body and nature, allowing mutual diffusion spots, where the qualities of man and nature, the definition of figure and background, and the virtues of the woman and the landscape, intertwine and fuse with one another.

The woman-landscape is a mixture that draws on the principle of pantheist unification (which rejects the belief in a supernatural divinity and embraces the perception that God is in everything).⁶⁹ The qualities of the woman and the landscape – mountains, valleys, and curves; trees, hands, and legs; hair and flora; disposition and climate; topography and anatomy – all these are presented in the painting as one whole, one energy, a homogenous unit of material and spirit. Hence, the woman-landscape is a natural phenomenon just as it is a representation of an archetypical feminine essence. Despite the absence of all symbolic elements, in the local context – and even more so in the context of Eretz Israeli culture – the woman in the landscape and as the landscape is an allegory

⁶⁸ ——— Galia Bar Or, “Don’t Tickle the Canvas: on Ori Reisman and Jean Souverbie,” *Ori Reisman: Retrospective*, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, 2004, p. 289. ⁶⁹ ——— On this subject, see Yigal Zalmona, *Eliahu Gat: “The Light is in the Earth, the Sky is Leaden,”* Israel Museum, Jerusalem, 1984, p. 11; Gideo Ofra, “From ‘Avni Studio’ to ‘The Studia’: 1945–1948,” *Paris-Tel Aviv: The French Connection of Israeli Art*, Ofer Levin Foundation for Israeli Art; Home to Israeli Art, Tel Aviv-Yafo Academic College, Tel Aviv, 2015, pp. 519–524.

for the nation. She is the Daughter of Zion, the Virgin of Zion, she is Mother Earth.⁷⁰ This synthesis is also the basis for the painter’s erotic relation to the landscape. Eros, which sets the landscape ablaze with its tempestuous rhythm and fiery hues, is stoked by the presence of the nude woman and becomes the piece’s driving force. This force is comprised of libido, the creative drive, and the longing for the place, harnessed towards the expression of the human, the place, and the sense of rootedness. This, of course, corresponded with the objective of *Aclim* group, and can be traced back to the aspirations of *The Ten* group, which Gat helped formulate and which were the solid conceptual ground of his art.

It should be noted that the synthesis woman-landscape stems from the male dominance in the social order (and in the artistic and cultural worlds) and of man’s (the painter’s) patriarchal gaze on the world – the conquest of the land as the conquest of a woman. “Returning now to the issue of women” these are the opening words of a quote from anthropologist Sherry Ortner’s essay “Is Female to Male as Nature to Culture?” (quoted by Ellen Ginaton in the discussion of Reisman’s art, but just as pertinent to Gat’s paintings), which continues: “their pan-cultural second-class status could be accounted for, quite simply, by postulating that women are being identified or symbolically associated with nature, as opposed to men, who are identified with culture.”⁷¹ As Ortner notes, this creates a dipole of masculine culture, art, reason versus the feminine wildness, passion, and sexuality. This contrast stresses the fact that the nudes in the women-landscapes paintings are reclining passively in front of the male painter’s creating gaze. The dialectics of the position of the painting draws a clear distinction between the painter who creates culture and the sleeping woman who merges with the landscape, intensified in the meeting of the brush and the canvas, of the creating (and libidinal) painting tool and the (empty, white, unspoiled) canvas, ready to absorb the fruits of desire and to produce the image of the woman.

The *Aclim* period was particularly prolific and important in Eliahu Gat’s art: he participated in all of the group’s 13 shows in Israel and abroad,

⁷⁰ ——— About the personification of the nation is Israeli art and culture, see for instance Gideon Ofra, “The Personification of the Nation: Incarnations of the National-feminine Myth in Our Culture,” *Washington Crosses Israel*, The Zionist Library, Jerusalem, 2008, pp. 222–302. ⁷¹ ——— Ellen Ginaton, “Ori Reisman: from Landscape to Man, from the Sublime to the Abject, and Back,” *Ori Reisman: Retrospective*, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, 2004, p. 17.

distinct political nature associated it with the left, and therefore, opposing it was perceived as identifying with the right.⁶³ In this context, it is interesting to look at Gat's adherence to the regionalist trend and his opposition to the universalist trend on the background of its changing reception: in the 1950s, when Gat was in *The Ten* group, the opposition to *Ofakim Hadashim* was perceived as a leftist position, politically speaking, however, now in the 1970s, Gat's adherence to localism was perceived as a rightist position. It seems that the consistent world view and artistic integrity it engenders trump any attempts to label Gat's and *Aclim*'s art and reduce it to nothing more than political. Galia Bar Or articulated this in her essay about Ori Reisman: "Upon his return to Israel, Eliahu Gat tried to pose a new action vis-à-vis the abstraction of New Horizons, for example through alternative activity of a group of artists such as The Group of Ten (already established in 1950), and later in the *Aclim* ('Climate') group. But Reisman's and Gat's power lay in painting, rather than in manifestoes, theoretical formulations, or a charismatic introduction of a presence in the artistic scene. The time was ripe for a fresh alternative to New Horizons, but Reisman's and Gat's painting never obtained the right context."⁶⁴

This preference of action over theory characterized the activity of *Aclim* group. Its energetic activity included not only the individual artmaking of the group's members, but also group exhibitions in Israel and worldwide (13 in total), discussions, and peer critiques, sessions and symposia with artists and intellectuals,⁶⁵ and workshops of plein air landscape painting, which in addition to *Aclim* artists were also attended by guest artists and students – workshops that became the pride of the group, and particularly Gat, who saw art education as a calling.⁶⁶ The

63 ——— Yigal Zalmona, *Eliahu Gat: "The Light is in the Earth, the Sky is Leaden,"* Israel Museum, Jerusalem, 1984, p. 13 fn 24. 64 ——— Galia Bar Or, "Don't Tickle the Canvas: on Ori Reisman and Jean Souverbie," *Ori Reisman: Retrospective*, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, 2004, p. 288. 65 ——— One such symposium was held, for instance, on 14.7.1974 at the "Tzavta" Center for Progressive Culture in Tel Aviv, with Yona Fischer, Gila Ballas, Joav BarEl, Ben Zion Tomer, Eliahu Gat, Rachel Shavit, Ori Reisman, Claire Yaniv, and Reuven Berman, moderated by Abraham Ronen. 66 ——— The landscape workshops were held every several months in different locations across Israel, like Eilat, Sinai, Zichron Yaakov, Afula, Safed, or Metula, over several days, during which the artists participated in various activities in addition to painting in nature. For instance, in a workshop held in Safed in 1979, Rachel Shavit taught drawing, Eliahu Gat and Yaacov Wexler taught painting, Elchanan Halpern and Alexander Bogen gave watercolor classes, Gideon Ofrat gave lectures on Israeli art history, and Agi Mishol taught poetry.

group considered the plein air landscape painting workshops as opportunities to restore the connection between art and the place without any barriers – each artist according to his or her artistic dialect and feelings, expressing the values of light, shade, tonality, weather, texture, and all the other characteristics of the place, while realizing the group's vision.

The *Aclim* group period was a prolific chapter in Gat's art, who at the time was already in the sixth decade of his life. His mature painting, which was rooted in the experience of the place, was honed and expanded in those year, gaining a conceptual foundation and practical opportunity in the framework of *Aclim* group. Gat's art continued to be devoted to the landscapes of Israel. However, alongside landscape paintings – which were the lion's share of his oeuvre, still life paintings, and portraits (mostly of artists and friends), Gat turned to the genre of nudes – female nudes.

At times Gat's female nudes are reclining on their backs and other times they are depicted on their side, sometimes their head is portrayed in the foreground and other times their legs are in the front, sometimes their breasts and genitals are exposed, and other times they are veiled from the viewer. The nudes occupy most of the pictorial space, as the landscape usually does in Gat's paintings, and portrayed with the same expressive, intuitive, and fiery nature of his landscapes. "I see the woman's body and the landscape in the same manner," said Gat,⁶⁷ and with these words established the amalgamation woman-landscape in his work.

The origin of this synthesis of a nude woman and the local landscape goes back to Gat's days in Souverbie's atelier in Paris. The influence of the French master on Gat and his Israeli colleagues was not immediate; it had a gestation period, at the end of which Reisman and Gross (in the 1960s) and Gat (in the 1970s) reached the motif of the woman-landscape. "In classical art he found a profound affinity with nature and the human spirit, and in his paintings he developed the theme of the monumental female nude in the landscape, a type of physical and spiritual representation of the forces of nature and the universe," wrote Galia Bar Or on Souverbie's paintings, continuing to the matter of the influence on his students: "Three Israeli artists were exposed to these

67 ——— Miriam Tovia-Boneh, "The Third Line – an interview with Eliahu Gat," *Painting and Sculpting 15*, 1977, p. 20.

signs that read: “The Eyes of the Nation” – an expression first used by Golani soldier Danny Masas in reference to the battle of Mount Hermon; we can also link the origin of Bezalel “students rebellion” (1977-1978) to the Yom Kippur War, partly because of the influence of anti-militarist activity initiated by the teachers Moshe Gershuni, Micha Ullman, and Yehezkel Yardeni, but also as part of a general spirit of defying authority among the younger generation, as Ullman described it: “The reason for the students’ rebellion also stems from the times [...] the traumas of the War and the desire to rebel against authority has led them to rebel against the somewhat too strict management.”⁵⁶

During the War, and in response to the fighting spirit that imbued the Israeli public, the new artist group *Aclim* was established. The group was founded by Eliahu Gat and Rachel Shavit, who at the time became a couple (Gat’s marriage to Chaya ended in 1973), and its core also included Ori Reisman. Gat, Shavit, and Reisman were the only members to participate in all of the group’s exhibitions. Other artists who took part in *Aclim*’s shows include Michael Gross, Claire Yaniv, Hannah Levy, Zvi Aldouby, Avraham Ofek, Shimon Avni, David Ben Shaul, Shimshon Holzman, Zvi Tolkovsky, Deganit Berest, Yoram Rozov, Yehezkel Streichman, John Byle, Tova Berlinski, Ezra Orion, and Hannah Megged.

Aclim group was formulated around the affinity between art and place and the sense of one’s rootedness in it. In their artist statement they declared:⁵⁷

Our group is not homogenous. We deliberately chose the different rather than the similar as the point of departure. The spirit that unites the exhibiting artists is the sense of rootedness in the land. A relation to the landscape, the light and local atmosphere. This is in the shadow of the transformation that we experience in this time of trial.

With this statement and its realization, *Aclim* group declared themselves to be (by no means the only) opponents to the conceptual position, which they thought has led art to be too self-involved and limited, or serve as a means for transmitting political and social messages on the expense of the values and quality of the art. It seems that the group has raised the banner of anachronism, and

⁵⁶ — Shirley Meshulam, *Yehezkel Yardeni: Directions*, Jerusalem, 2010, p. 102.

⁵⁷ — *Aclim*, Museum of New Art, Haifa, 1974, unnumbered.

indeed it was conservative in comparison to avant-garde trends. However, if we bring into the equation the acceptance of the conceptual trend and the critical contents identified with its artists into the heart of the artistic establishment and cultural discourse, we can see things in a slightly different light. “We have here, I believe, a spontaneous and not artificial phenomenon. To a certain degree, this is even an anti-establishment phenomenon,” wrote the art critic Miriam Tal, explaining that “the (artistic) establishment prefers completely different and in part ‘innovative’ phenomena at the moment; in most cases, this innovation is false. While art is pluralistic; and the artwork is not the slave of fashion.”⁵⁸ The call to anchor art in the place and to form affinities between painting and the local landscape, light, and climate, sought to be the answer and cure for the crisis in Israeli society in the wake of the Yom Kippur War, and compensate for the shift away from capturing the local essence in Israeli art.⁵⁹ With that, *Aclim* group was another link in the chain of Eretz Israeli art that has been dwindling since the 1950s (alongside the attempt of *The Ten* group to imbue it with a younger spirit), and it is possible that its shows were “the last ‘Eretz Israeli’ and possibly even ‘Zionist’ shows ever exhibited in the Israeli art world,” as Gideon Ofrat concluded in his essay on this matter.⁶⁰ Accordingly, *Aclim* was perceived as advocating a rightist position. While Gat did have a national sentiment, the political position attributed to him and *Aclim* group was emphasized not because of the political views of its artists, most of whom identified with the leftist Labor movement,⁶¹ or because of the few statements they gave on this matter,⁶² but stems from their oppositional stance to the universalist perceptions in general and conceptual art in particular, whose

⁵⁸ — Miriam Tal, *Aclim*, Museum of New Art, Haifa, 1974, unnumbered.

⁵⁹ — Yigal Zalmona, *A Century of Israeli Art*, Israel Museum, Jerusalem, 2010, p. 275.

⁶⁰ — Gideon Ofrat, “Being an Eretz-Israeli Artist,” the online website “Gideon Ofrat Storeroom.” Accessed: 30.5.2016. ⁶¹ — Gila Ballas, “Some Remarks on the History of the Group of Ten,” *The Group of Ten: 1951–1960*, Museum of Israeli Art, Ramat Gan, 1992, p. 12. ⁶² — Rachel Shavit, for instance, linked her review of Avital Geva’s exhibition with the political orientation of Conceptual Art: “Art has become a tool in the hands of distinctly left wing leaders, who continue to carry the anti-bourgeois banner, even when the subject is indefinite or irrelevant [...] things have become so absurd, that when a kibbutz member creates a piece titled ‘Israel’s Anniversary’ or ‘Independence Day’ – he lays some rotten eggs and some other leftovers on the gallery floor [...] this was the background to the reemergence of the trend of going back and building what is ours.” Quoted in Yigal Zalmona, *A Century of Israeli Art*, Israel Museum, Jerusalem, 2010, p. 275.

by the views of Safed, Ness Ziona, Bat Yam, “The Large Area” and Jaffa, Tel Aviv, Sidney Ali and Herzliya, Zichron Yaakov, Wadi Milek, Ein Hod, The Jezreel Valley, Palmachim, Ayalon Valley, Latrun, Ein Karem, Abu Gosh, Lifta, Jerusalem, Masada and The Judean Desert, Ein Gedi, Santa Katarina and Sinai, Sde Boker, Eilat and many more. This was Gat’s great shift to the outdoors, “to the warm land,” in his words, a land that he conquered with his feet and in his painting. As he delved into his work, he also distilled the conceptual foundation that he would come to formulate as an artistic-cultural world view that will serve him in his next significant body of work.

f. *Aclim* Group: Synthesis of Women, Landscapes, and Women-Landscapes, 1973-1982

On the afternoon of Yom Kippur 1973, sirens pierced the silence across Israel after a coordinated attack of the Syrian and Egyptian forces against south and north Israel. The attacks came as a complete surprise; they shook the Israeli political leadership and military top ranks to the core, so much so that they gave rise to a fear that this might be “the end of the third temple,” in the words attributed to the Defense Minister at the time, Moshe Dayan,⁵² and marked the beginning of the Yom Kippur War. The War went on for three weeks in October, but in fact ended completely only in mid-1974, when the fighting that still raged at the Syrian front stopped. The euphoria and complacency that pervaded Israeli society after the crushing victory over the Arab forces in the Six Days War were replaced by deep shock and sense of failure, triggered by the shortcomings of the political and military leadership that allowed the surprise attack. The failure of leadership and the military have shaken Israeli society and led to the biggest crisis the country experienced thus far, a crisis whose direct and indirect aftermaths were a deep mistrust in the leadership and a regime change (the 1977 “upheaval”), recognition in the limits of military strength, waves of migration from Israel and a “return” to Orthodox Judaism, the collapse of the Eretz Israeli myth of the Sabra, the deepening of the chasm between rightwing and leftwing views, and the formulation of critical discourses surrounding the Israeli-Palestinian conflict, as well as shattering the myth of social equality – ethnic, gender, and

⁵² ——— Rafi Man, *Inconceivable: Quotes, Expressions, Nicknames and Idioms*, Hed Artzi, 1998, Tel Aviv, p. 81.

financial – that engendered civic protests in these and other arenas.

With these historic events, and in light of the changes in the international art scene, Israeli art also underwent a radical transformation.⁵³ The conceptual position that emerged in the early 1960s (and in Israel in the 1970s) undermined the foundations of art by questioning the status of the art object, challenging art institutions like museums and galleries, declaring the death of painting, and promoting the perception of the artist as an intellectual with an idea rather than a craftsman. In the process, the conceptual position set concept as the purpose of art (Conceptual Art), consequently opening the boundaries of the artistic medium to new expanses like Earthworks, body art, video art and photography, sound art, performance art, and so on. In broad strokes, Israeli Conceptual Art in the 1970s can be divided into two: on the one hand, artworks that strive to realize the idea of “art for art’s sake” to its fullest, addressing the values of art, the components of the artwork, its conceptual foundation, modes of creation, and its relation to the space in which it is exhibited; and on the other hand, the perception of art as a vehicle for activism that carries social, political, and environmental meanings and messages, which usually takes place outside of the “white cube,” i.e., museums and galleries. In fact, this division echoed the dialectics of the Israeli art world in the 1940s and 1950s, between social and political art that addressed topical issues, and abstract, self-reflective art.⁵⁴

The Yom Kippur War triggered artistic expressions by artists from both streams of Conceptual Art, as well as from other artistic trends.⁵⁵ Thus, for instance, in 1974 Mordecai Ardon painted the monumental triptych *Yom Kippur*, which consists of the panels *Kol Nidre* (left), *Sacrifice* (center), and *Requiem* (right) and was a cosmic-mystical-symbolic expression of the horrors of the War; Yigal Tumarkin reacted to the War in real-time, and his paintings (exhibited in the Helena Rubinstein Pavilion of Tel Aviv Museum of Art) incorporated images of planes, tanks, and military equipment in a language that was influenced by American Pop Art; also in 1974, Michal Naaman placed on Tel Aviv beach two

⁵³ ——— On Israeli art in the 1970s, see for instance Yigal Zalmona, *A Century of Israeli Art*, Israel Museum, Jerusalem, 2010, pp. 269–321; *My Own Body: Art in Israel in the 1970s*, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, 1998; Mordechai Omer, *Tikkun: Aspects of Israeli Art during the 1970s*, Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv University, Tel Aviv, 1998. ⁵⁴ ——— Yigal Zalmona, *A Century of Israeli Art*, Israel Museum, Jerusalem, 2010, p. 274. ⁵⁵ ——— On this matter, see Gideon Ofrat, “1973,” the online website “Gideon Ofrat’s Storeroom.” Accessed: 30.5.2016.

speaking, the composition of Gat's landscape paintings devoted most of the space to the land, leaving only a narrow frieze of sky, which is not typical to the genre. Sometimes it is completely missing, leaving the painting devoid of sky – with only the view of the land. This is a terrestrial painting, one that prefers earthliness over heavenliness, material over spirit, and man over a higher power. The stance of man (the painter) before the landscape (and the painting) is the reference point around which the image of the landscape is usually arranged. However, the “veins” of the landscape, the lines in nature, do not converge into a vanishing point in a perspective that by its very nature places man at its center. Nor do the colors fade in accordance with the rules of atmospheric perspective. Rather, the painting's sense of depth is created by the intertwining “veins” of paint, their varying density, and changing rhythm. It seems that in Gat's painting there is no hierarchy between the parts of the painting and their function in the landscape – near, far, high, low, warm, cold, dense, ethereal, center, margins, defined form and formlessness; all are given equal significance in Gat's artistic translation. The form, the color, the lighting – the entire portrayal favors experience over representation. The transformer through which the landscape view passes as it becomes a landscape painting is the psyche (experience) rather than the eye (representation), and the painting that takes shape is formed as a portal to the experience of the landscape while it is still experienced. Not for nothing Gat held in high esteem the warm and expressive painting of Claude Monet (in his later works), Vincent van Gogh, and his favorite Jewish French Expressionist Chaïm Soutine, whose influences can be detected in Gat's painting, particularly from the 1970s onwards. From that time, a scorching feeling imbued his painting, which was dominated by warm colors such as yellow, ocher, orange, and red. Even colors that are cool by nature, like green and blue, merged into the burning composition as though they were warm. “In Israel the light is warm and the shade is also warm,”⁴⁴ explained Gat vis-à-vis the origin of his paintings' torrid atmosphere. This was a part of the perception of localism formulated through the qualities of color, on which he commented elsewhere, saying: “my palette is formed by subtler nuances of the same color, I consider even the green to be an integral part of the warm earth. In this case, it

⁴⁴ ——— Yigal Zalmona, *Eliahu Gat: "The Light is in the Earth, the Sky is Leaden,"* Israel Museum, Jerusalem, 1984, p. 10.

stops being green and becomes warm.”⁴⁵ The general heat is a part of the painter and his painting's sensual relation to the land and the view, a relation that will culminate in the women-landscapes paintings that portray nude women in the landscape and nude women as the landscape.⁴⁶ Generally speaking, we could say that Eros, in the sense of the creative passion fused with the desire for the place, is the driving force in Eliahu Gat's current body of work and in his mature works.⁴⁷

The general consensus was that Gat's return to the land and to landscapes is one of his greatest achievements thus far. “If the watercolors that Gat exhibited a year ago constituted a decline in the painting tension,” wrote Joav BarEl in one of his reviews, “his current exhibition demonstrates that this was a decline that would lead to a rise. There is no doubt that in his current exhibition Eliahu Gat has reached achievements that far surpass all of his previous achievements.”⁴⁸ This tone is iterated in other reviews of that time, in which it was written for example that “this exhibition by the painter Eliahu Gat is a turning point in the painter's path. Here he managed to fuse together his two earlier modes of expression.”⁴⁹ In a later review from those years, Ran Shehori stated that “Eliahu Gat reaches the highpoint of his art in the pictures in which the formal element disappears almost completely, and the entire canvas seems to be made of an abstract texture of a well processed and baked colorful vibration.”⁵⁰ Elsewhere, Amnon Barzel concluded and wrote that these paintings are “an outcome that is an achievement and a valuable asset in Israeli painting.”⁵¹

Gat lived in Holon, had a studio in Bat Yam, and in the summer in Safed, and traveled across Israel constantly. His paintings from those years were populated

⁴⁵ ——— Miriam Tovia-Boneh, “The Third Line – an interview with Eliahu Gat,” *Painting and Sculpting* 15, 1977, p. 19. ⁴⁶ ——— On the subject of nude paintings see the following chapter in this book: “*Aclim Group: Synthesis of Women, Landscapes, and Women Landscapes, 1973–1982.*” ⁴⁷ ——— Thinking about Gat's work in the context of Eros – the life and sex drive, allows us to formulate dialectics in which his early works is marked by Thanatos – the death and destruction drive. See in this context Gideo Ofra, “From ‘Avni Studio’ to ‘The Studia’: 1945–1948,” *Paris-Tel Aviv: The French Connection of Israeli Art*, Ofer Levin Foundation for Israeli Art; Home to Israeli Art, Tel Aviv-Yafo Academic College, Tel Aviv, 2015, pp. 519–524. ⁴⁸ ——— Joav BarEl, “Eliahu Gat,” *Between Sobriety and Innocence – on Plastic Arts in the 1960's in Tel Aviv, a collection of critical essays by Joav BarEl, Tel Aviv Museum of Art*, Tel Aviv, 2004, pp. 347–348. ⁴⁹ ——— M. Blich (Mina Sisselman Blich?), “Eliahu Gat,” *Al Hamishmar*, 16.8.1964, unnumbered. ⁵⁰ ——— Ran Shehori, “Eliahu Gat and Shlomo Kantor,” *Haaretz*, 31.1.1969, p. 19. ⁵¹ ——— Amnon Barzel, “Eliahu Gat,” *Haaretz*, 8.1.1971, p. 15.

The abstract watercolors that Eliahu Gat painted mark a seminal moment in his oeuvre. Gat, whose painting was to a large degree inhibited both in terms of color palette and in terms of form, found a release in this Tachistic-Informel-Expressionist painting – an artistic release that will have a significant impact on his later work and on the formulation of the foundations for the artist’s mature, cohesive, and distinctive art. At the time, Gat did not recognize the significance of the abstract watercolors and planned to destroy them when he moved his studio from Jaffa to Bat Yam. Presumably, Gat would have gone ahead with this plan were it not for the art collector and gallerist Menashe Baltman (owner of Baltman Gallery in Old Jaffa) who stopped him, bought many of these paintings, and in fact saved them from destruction and oblivion.⁴²

While this period was marked by Gat’s artistic and personal conflict, a conflict rooted in the difficulties he experienced as well as the clash between artistic styles, cultural outlooks, and the discourse surrounding the role of art, the end of the period was marked by catharsis – if you will, the release of emotional charges through sublimation that elevates and channels the released emotions into the artwork. The cathartic moment also resolved Gat’s internal artistic conflict, ushering in the period of his cohesive and familiar art for which he is best known. In the words of Gat: “A stage of disconnection for me were the watercolors I did in the 1960s. In these watercolors I explored the values that were the beacon of Israeli art during the reign of Lyrical Abstraction. This attempt influenced my color palette in the following period. The next stage was going outdoors and everything implied by the brightness, by the sun, and the color.”⁴³

e. To the Warm Earth: 1965-1972

And so, Eliahu Gat stepped through the gates of his mature, cohesive, and distinctive art. In 1964 he held an exhibition at Dugit Gallery, which already featured landscapes that he painted in nature in varying degrees of figuration and abstraction. At the time he also adopted the habit – which he would keep throughout his life – of spending the summer in Safed and painting the Galilee landscapes. In 1971 he even bought and refurbished a house in the city’s Artists Quarter, which served

as his residence and atelier. Gat spent the following years exhibiting in various galleries in Israel and teaching, particularly in the Bat Yam Art Institute which he directed from 1964, and from 1965 at HaMidrasha Art Teachers College (in 1972 he received the Ministry of Education art teachers award) – but most of all, delving into the depths of his art. From the mid-1960s to the early 1970s, Gat formulated and honed his artistic language which will serve him thereafter.

Gat’s mature painting was devoted to the land and the landscape, and drew its power from the time he spent in nature. And so, even when it was a portrait painting, the figure was presented against the landscape. Even when it was an interior, a window would have been opened in it, letting the landscape in. If it was a still life, it was set against an open window, almost falling to the landscape outside. And even when it was a nude – and particularly when it was a nude – the figure was placed in the landscape and even harmoniously merged with it.

Gat’s mature painting conflates the objective foundation with a subjective expression, meaning, the origin of the painting in the portrayal of an existing reality (mimesis) and its aspiration to express the essence of certain values in reality through painting in general, and through the personal language of painting in particular (formalism). With that, Gat’s art transformed Modernism’s one-way linear path to progress – total abstraction, into a two-way nonlinear route. Gat’s artistic language possesses great charisma. We can use the Italian notion of “bravura,” which means skillfulness, to describe the demonstration of courage or the artist’s technical skill. In painting, the term is usually used in reference to brushstrokes that convey the subject they depict while maintaining their freedom as an autonomous artistic value. Usually any given painting displays some moments of “bravura,” however, in Gat’s paintings the entire surface was the ground that showcases the movement of the heavy, “doughy” brush (as in the Italian painting term “impasto,” whose literal meaning is “dough”), laden with paint. Gat’s painting placed a great emphasis on the painting’s surface, on the texture and the facture. In Gat’s work, these two tactile qualities delineate a web of “veins” that spread across the painting with long and flowing or short and rhythmic hand movements, organizing the landscape on the surface of the painting. The brush roams the canvas, walks the trails of paint, bends along the curves of the mountainside, and rises with the green tree top that stretches high – the movement of the brush is tantamount to merging with the land. Generally

⁴² ——— See Rachel Shavit interviewed by Gila Ballas, Eliahu Gat file, Ziffer House Archive: Documentation and Research Center of Israeli Visual Arts, Tel Aviv University. ⁴³ ——— Miriam Tovia-Boneh, “The Third Line – an interview with Eliahu Gat,” *Painting and Sculpting* 15, 1977, p. 19.

spraying and mixing colors on the paper. In this case, a concern emerges that with the shift to abstraction, Eliahu Gat has lost the essence of his painting, which would be a shame.”³⁷

Gat found a conceptual basis for these paintings in a new group of artists, both young and established, who joined forces in a group exhibition based on a shared artistic platform. The exhibition was held in 1964 under the title “An Israeli Exhibition of Painting and Sculpting,” which would give the group its name – *Tazpit* 1964, or in short *Tazpit*.³⁸ The exhibition was held in the Helena Rubenstein Pavilion of Tel Aviv Museum of Art, after some exceptional labor pains.³⁹ In the accompanying catalogue, the artists printed the following statement:⁴⁰

...These Artists antagonize any “Plastic-Expression” based upon “External Impression,” and contend any trade with “Jewish Inhibition,” as well as any other abuse of Symbols: which have lost their meaning long ago, and which, to our regret, still find a response among wide circles of the public and its Institutions,

³⁷ ——— Joav BarEl, “Eliahu Gat,” *Between Sobriety and Innocence – on Plastic Arts in the 1960's in Tel Aviv*, a collection of critical essays by Joav BarEl, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, 2004, p. 286. ³⁸ ——— The Hebrew name is derived from the exhibition's title acronym. ³⁹ ——— The director and curator of Tel Aviv Museum of Art, Dr. Haim Gamzu, was at the heart of several conflicts, and the target of criticism throughout his tenure. At the beginning of his second term as the Museum's director (1962–1976) Gamzu faced the artists and leaders of the Painters and Sculptures Association who felt they were ignored by the Museum. Gamzu did not hide his views on the Association's general exhibitions (which were even held at the Museum), and claimed that the participants in those exhibitions should be selected by a committee, while the Association demanded to exhibit all its members, without a jury or selection process. Consequently, Gamzu disavowed the exhibitions, and in his statements mentioned that the Museum serves as a mere venue for the exhibitions (for instance in the exhibitions held in 1963 and 1964), and his involvement in them is limited to technical matters. The assembling of *Tazpit* artists was more to Gamzu's liking, but this exhibition was also marred by a harrowing battle, this time on a personal background: in the invitation and poster to Yigal Tumarkin's exhibition held at the Museum in 1962 (before Gamzu reclaimed the position) the artist wrote “Gamzu is an ass.” Consequently, in 1964 Gamzu refused to meet with *Tazpit* artists, which included Tumarkin, until the artist apologizes to him. The exhibition was eventually held in the Helena Rubenstein Pavilion, and later Gamzu even held a solo exhibition for Tumarkin in the Museum. On this matter see Gila Ballas, “Dr. Haim Gamzu: Seismograph to Honesty of Art,” *Dr. Haim Gamzu: Art Critic and Museum Director Tel Aviv Museum of Art*, Tel Aviv Museum of Art, 2006, pp. 65–67, 80 fn 29. Gideon Ofrat attributed the words “Gamzu is an ass” to Raffi Lavie. See “The Art Critic is an Ass, or: the Painter's Revenge”; “The Praises of Donkeys,” the online website “Gideon Ofrat's Storeroom.” Accessed 27.6.2016. ⁴⁰ ——— From the group's statement printed in *Tazpit* 1964, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, 1964, unnumbered.

which are impressed by sentiments and sensations leaned upon the past having no foundation whatsoever in reality. We, The *Tazpit* Group, do not strive for any sensational discoveries in this Exhibition, or for any revolution in Art; but, we define ourselves as congenial artists with a common language, who wish to express an outlook of the era in which we are living and creating... Moreover, we do exhibit herewith an Art which its main meaning is not of an “External Description” of substances and figures, but an emotion being felt and created in each artist's soul before being expressed figuratively.

After *Ofakim Hadashim*'s last exhibition in 1963, as early as 1964 the new artists group *Tazpit* has taken on itself to walk in the footsteps of *Ofakim Hadashim*, as its statement reflects. This should come as no surprise since a few of the artists featured in the exhibition were co-founders or members of *Ofakim Hadashim*. This is true of the artists Pinhas Abramovic, Yitzhak Danziger, Aharon Kahana, Avigdor Luizada, Avshalom Okashi, Moshe Prupes, Yehezkel Streichman, Yechiel Shemi, Chaim Kiewe, Moshe Kupferman, Yigal Tumarkin, and Raffi Lavie, but not of Eliahu Gat. As mentioned earlier, Gat belonged to the camp that challenged *Ofakim Hadashim* in the previous decade, when his personal and cultural climate was different. However, the changes in conditions shaped a reality in which the paths of these artists crossed. Having said that, the power of the current group of artists was in organizing and holding the exhibition in the respectable venue on the backdrop of a minor uproar – “Angry Painters Exhibit in Tel Aviv,” the press announced.⁴¹

The text written by *Tazpit* artists as an open letter or communiqué of sorts corresponded with Gat's abstract watercolors. “...an emotion being felt and created in each artist's soul before being expressed figuratively” – this is after all the essence of the expressive, formless, purposeless, uninhibited, undevised, and nonhierarchical paintings, which are pure spontaneous, passionate, and intuitive expression.

⁴¹ ——— Unknown Author, “Angry Painters Exhibit in Tel Aviv,” *Haaretz*, 1964. From a paper clipping without full details kept in the *Tazpit* group file (file no. 12) in Tel Aviv Museum of Art library.

own art. This conflict is rooted in the clash between two contrasting attitudes that articulate the relationship between reality and the artwork. One perception maintains that art has to adhere to reality, and correspondingly, to the time and to the place, while the opposing perception calls for the total autonomy of art and for its complete independence from the external world. In fact, this is the same old conflict between the ideal of *The Ten* group and the ideal of *Ofakim Hadashim*, which dominated the discourse of Israeli art, particularly in the first decade after the establishment of Israel. Therefore, there were no hints that foreshadowed the sharp turn that Gat's painting took rather surprisingly, when the pendulum of his art swayed abruptly in the direction of pure abstraction.

In 1961, Gat started painting a series of watercolors, which he simply called "paintings" or "compositions." These paintings achieved a radical degree of abstraction by abandoning any mimetic commitment, and with a belief in the autonomy and immanence of art. No longer painting that relied on impression but rather painting that relies on expression and externalization of an internal feeling. This series of paintings started from a father-son experience. Gat sometimes took his son Udi with him to the studio, and on one occasion the two painted together with watercolor on sheets of paper they laid on the studio floor or easels. During this childlike game and freedom, Gat found himself filling these sheets of paper with transparent layers of watercolor superimposed on one another, or seeping into one another. This was not a thought-out act of painting, but rather a spontaneous and intuitive action in which Gat sprayed, splashed, smeared, dripped, and drizzled watercolor on the paper. In an interview, Gat's friend, the curator Miriam Tovia-Boneh, described one of her visits to Gat's studio: "One day I dropped in, sheets of paper were scattered on easels throughout the room, approximately 20 large sheets, 70 by 50 cm, a couple of full cans of paint with a brush in each. Gat walked around throwing paint and told me: 'My incident.' He simply exploded and started scribbling – splashes of paint, drips, gallons of thin and transparent paint at once. [...] he was on a rampage, I thought he had gone mad. Angry, yelling, splashing paint. And then he did a show – beautiful!"³⁴

"My incident," as Gat referred to the abstract watercolors he painted,

³⁴ ——— See Miriam Tovia-Boneh interviewed by Gila Ballas, Eliahu Gat file, Ziffer House Archive: Documentation and Research Center of Israeli Visual Arts, Tel Aviv University.

is an apt definition of this shift in which art is transformed from an object to an event – an event that takes place within the artist while he creates. The artistic object, i.e. the painting, becomes an arena that documents the movements of the body and the spirit of the artist during the Dionysian intoxication of creation, the (Nietzschean) ecstasy, opening a window to the psyche and delineating the (Crocesque) intuition of the artist.³⁵

The abstract watercolors, which Gat painted mostly in 1961-1963, were first exhibited in a solo show at the Tel Aviv Artists House in 1963. Revealed for the first time, the sharp turnaround was not well-received, and critics did not spare Gat. The art critic Arye Lerner wrote, for instance, that "Eliahu Gat's exhibition can cause disappointment to anyone who has been following the explorations of this serious painter, who progressed slowly but surely from stylized representational painting to a more abstract mode of expression. It is possible that he has reached a dead-end and in his dissatisfaction and impatience abruptly leapt to what looks like pure abstraction. In the artists' pavilion on Alharizi Street he presents dozens of watercolors that look like an unbridled torrent of watercolor on paper. It seems that in this type of painting, the artist's role is reduced into the selection of the paint he will pour unto the paper. From there onwards, he loses all control over the colorful fluid that flows aimlessly without any guiding hand, like floodwater."³⁶ Joav BarEl, who recognized the joy of painting in Gat's watercolors, also concluded his review on a negative note: "Eliahu Gat arrives to abstract painting very late, and he must have known that this approach to painting by its very nature demands very strict formal discipline. Not only the aspect of letting go is important here, but 'letting go' within a precise formal framework, which maintains the essence of figurative painting even when it discards the subject matter. Surprisingly, this formal discipline is not found in Eliahu Gat's painting. There is a mood, there is playfulness, there is a joy of creation, but there is no internal arrangement of formal units, but rather a tendency to use effects like

³⁵ ——— Gat's abstract watercolors have a great affinity to the "drip paintings" of Jackson Pollock, an artist from the New York School of Abstract Expressionism whose artists achieved radical abstraction in the mid-1940s. It is interesting to note the timing of the emergence of total abstraction that turns its back on the world in disenchantment with reality – the Americans after the Second World War, and Gat after hearing the news of his family's fate in the Holocaust. ³⁶ ——— Arye Lerner, "Exhibitions," *Davar*, 24.5.1963, p. 6.

all male children under two in revenge for the failure of his plan to murder the newly born king of the Jews. The other painting titled *The Murder of the Innocents* was painted in 1958. It depicts a baby lying on his back in a stroller, playing with a rattle as he is led towards the door of a crematorium, surrounded by tongues of fire. Here we already find a direct reference to the Holocaust – a directness that Israeli art did not adopt immediately, but only after a “cooling period” in which it tried to come to terms with the aftermath of the inferno. The crucified babies and the baby led to the mouth of the incinerator are the Gat family, and stand for more than one million Jewish babies who perished in the Holocaust, the war that haunted the artist a decade after its end.

The last painting in this series also depicts a small boy – this time, sitting on a wooden horse and holding a toy. This is Udi (Ehud), the son of Eliahu and Chaya Gat, who was born in 1956. Painted in 1958, this painting, titled *Boy on a Horse*, ended “The Gray period” and Holocaust paintings with a major chord that affirms life over death, and future generations over the burden of the past.

Eliahu Gat’s “Gray Period” ended in 1958 with the artist’s first solo exhibition at Tel Aviv Museum of Art alongside a solo exhibition of his friend the painter Efraim Lifshitz. The list of works featured in the humble exhibition pamphlet reveals that Gat exhibited a selection of paintings from the recent years, including: *Figure with a Parasol*, *Sunset at the Port*, *Facing the Sea*, *Rooftops*, *Alley in Jaffa*, *Arab Village*, *Landscape with Houses*, *Twilight in Safed*, and the painting *The Murder of the Innocents*, which he presented as a gift to the Museum’s collection after the exhibition. The latter stood out from the other paintings, and its acceptance is demonstrated in the words of the art critic Yosef Sarik, which reads: “This is a painting that reflects our time, its spiritual and social crisis.”²⁹ While *The Murder of the Innocents* is not a typical example of Gat’s works in terms of narrative and subject matter, the painting certainly attests to the mood of “The Gray Period,” which was captured faithfully in another review that noted that Gat “constructs his pictures decisively with defined planes of color, forming heavy and melancholy color harmonies. The landscape and its phenomena, houses, sea, boats, and sky all look like accomplices who share the same purpose: to create a gloomy and contemplative atmosphere that protests,

²⁹ ——— Yosef Sarik, “We Require More from Them,” *Maariv*, 24.10.1958, p. 16.

as though incidentally, against the hardships of life and its grief.”³⁰

In 1959, at the end of Gat’s exhibition at Tel Aviv Museum of Art, the artist received the Histadrut Painting Prize, and in 1960 he exhibited once more with Efraim Lifshitz, this time at the Jerusalem Artists’ House. That same year, *The Ten* group disbanded after a dozen exhibitions spread over almost ten years. Eliahu Gat was one of the two artists (besides Efraim Lifshitz) who participated in all of the group’s exhibitions, and as Yigal Zalmona would write, years later: “We can say that his art was the crystalized and finest manifestation of *The Ten* group’s vision.”³¹ With that, the era came to its end.

D. Conflict and Catharsis: Abstract Watercolors, 1961–1964

In the early 1960s, Eliahu Gat found himself at an impasse. The trends of abstraction overpowered the local painting approaches, universalism superseded religiosity, and individualism triumphed over collectivism. These were soon joined by the influences of international avant-garde art scenes of the time, which were adopted by the young generation of artists.³² These phenomena served as the backdrop to the disbandment of *The Ten* group, which was Gat’s support in the formulation of his identity in the local art field. He now had to embark on new paths, which were yet unknown. Gat also experienced difficulties in his private life. In addition to dealing with the fate of his family, the pressure of earning a living also weighed him down, and he felt personal frustration generated by the difficulties of marriage life and heartache after a fleeting affair. The series of blows that Gat endured in such a short span of time even pushed him to the brink of suicidal thoughts, which he abandoned.³³

This was the background to a conflict that arose in Gat’s life and artistic practice. On the one hand – his devotion to the path he had walked in until then, and on the other hand – the option of adopting a new direction and acknowledging the changes in the general artistic climate and organic transformations in his

³⁰ ——— Bruria Gratzberg, “E. Lifshitz and E. Gat at the Museum,” *Davar*, 17.10.1958, p. 6.

³¹ ——— Yigal Zalmona, *A Century of Israeli Art*, Israel Museum, Jerusalem, 2010, p. 187.

³² ——— See Yona Fischer and Tamar Manor-Friedman, *The Birth of Now: The Sixties in Israeli Art*, Ashdod Art Museum – Monart Center, Ashdod, 2008. ³³ ——— See Miriam Tovia-Boneh interviewed by Gila Ballas, Eliahu Gat file, Ziffer House Archive: Documentation and Research Center of Israeli Visual Arts, Tel Aviv University.

In this text, the group declared their intention to adhere to reality and represent the sights of the land and its people, while criticizing the abstraction trends in general, and *Ofakim Hadashim* in particular. Here are their words:²⁶

A bad spirit pervades many of our artistic circles, a spirit of running away from reality to the abstract, to the cosmopolitan, while erasing any indicators of time and place. [...] Following this path here, in Israel, at a time of acute social struggle, is nothing but *copying outdated and obsolete things from a foreign reality*. This is no longer enough for us. [...] The problems we set before us are not problems of shaping forms, but problems of giving shape to a *certain content*. We are indigenous to this land and we love it, on all the good and bad in it. Its landscapes and its people [...] if you would drop someone into an exhibition by *Ofakim Hadashim* or many of the artists who exhibit extensively, he would not be able to tell in which country he was or the period to which their art belonged; everything is floating – intangible, cosmopolitan, beyond time and place. Beyond the problems of life. [...] It is time that we repay society what we owe it. That we turn art from a luxury item for snobs and a privileged few, into a commodity for the masses. [...] Only from a renewed assimilation in our real experiences – shall we accomplish this. We are standing at the beginning of the path, but we are confident that this is the path towards a new Israeli art.

This was the background against which Eliahu Gat formulated his new artistic style that will characterize his works until the late 1950s. In his current creative chapter, which we can call “The Gray Period,” Gat limited his color palette to minimalism that left it with a monochromatic range of browns, ochers, and mostly a blackish gray.²⁷ The subjects of his paintings, meaning, the various objects portrayed in Gat’s paintings, were delimited by thick dark outlines that

²⁶ ——— Ibid. (emphasis in the original). ²⁷ ——— On the subject of Gat’s black paintings, as well as those by artists from *The Ten* group and other Israeli artists, see Gideon Ofrat, “The Black Paintings,” the online website “Gideon Ofrat’s Storeroom.” Accessed: 27.6.2016.

also served to define the geometric arrangement of the general composition. The brushstrokes became more uniform compared to the expressive brushstrokes of his previous works, and the uniform areas of color formed a flat topography. In the studio in Old Jaffa, Gat painted Acre, Nazareth, Safed, and Arab villages, but in “The Gray Period,” he depicted mostly the houses of Jaffa and the city’s rooftops, the Greek Church, port, figures on the beach, and similar views of Jaffa.

The paintings of “The Gray Period” are melancholy and at times gloomy. They even have an existential tone that centers around man, his loneliness and existential angst.²⁸ The pinnacle of this period and the existential spirit that pervaded it are *The Murder of the Innocents* paintings from 1956-1958, which are some of Gat’s most important works. This series originated in an accidental encounter that took place in 1956, with a woman that Gat had known from his childhood in Wilejka. Gat, who did not know the fate of his family in Europe, discovered for the first time that his father, mother, brother, and sister managed to survive the Holocaust, yet in 1945, not long before the end of the War, their hiding place was discovered and they were murdered. The news about the fate of his family devastated Gat, who poured his grief into these laments. The two first paintings, titled *After Picasso*, were inspired by Picasso’s 1937 masterpiece *Guernica*, created in response to the bombing of the Basque town Guernica in the Spanish Civil War. At the center of Gat’s large-scale painting we find a distorted boy in a Picassoesque formation, whose agonized pose is indebted to the figures in *Guernica* (and to some degree to the boy at the center of Picasso’s 1952 *Massacre in Korea*). There is also apparent chromatic and formal affinity between Gat’s blackish-gray painting and Picasso’s. Gat’s two following paintings, titled *The Murder of the Innocents*, continue his personal lament on the murder of his family, and especially his brother and sister, whom he remembered as small children. In the first painting of 1957, Gat depicted two babies crucified on the cross, one holding a thorny branch – which stands for the crown of thorns that wounded the head of Jesus during his crucifixion and symbolizes his sacrifice. In fact, these two paintings are completely framed by Christian iconography: the title, *The Murder of the Innocents*, draws on the Massacre of the Innocents recounted in the Gospel of Matthew, in which Herod orders the execution of

²⁸ ——— Gideon Ofrat, “Towards 1958: on the Human Condition,” *The First Decade: A Hegemony and a Plurality*, Museum of Art, Ein Harod, 2008, pp. 166–179.

exercises of a student, but the hesitations of an artist at the beginning of his mature path. In Gat's paintings from the early 1950s we find intimate interiors, urban landscapes like the views of Jaffa, and portraits on the backdrop of the urban views. Accordingly, the color palette of these paintings ranges between dark murkiness and fresh vitality, executed with a rich and swift brush in the manner of Expressionist painting. "Eliahu Gat depicts Jaffa's atmosphere," stated a review of *The Ten* group's first exhibition, adding that "his forte is the beauty of colors, which portray the brilliance of the sky, water and earth."¹⁹ Indeed, Gat's early artistic language was gradually crystallizing at this time, and will reach maturity towards the mid-1950s.

In 1951, the year of *The Ten* group's foundation, Gat married Chaya (née Zig) – a Tel Avivian who worked as a coordinator of Mapai's organization department, and the two moved into a flat on HaAvoda Street in Tel Aviv. During this period, Gat was preoccupied by the hardships of everyday life and the formulation of his personal and artistic identity.²⁰ While he was adapting to life as a young husband, and as a recognized artist and member in an active group that started to gain prominence in the local art scene,²¹ the couple decided to take a trip to the city whose call was heard by many Israeli artists – Paris.

The Gats arrived in Paris in 1952. Chaya found a position at the Israeli Embassy on behalf of Mapai, while Eliahu enrolled in the atelier of mural painting under the painter Jean Souverbie at the École des Beaux-Arts, on a government scholarship.²² While Gat did not speak French, it was his brush's "mother tongue," and thanks to his skill with languages, it was not long before he started speaking and reading French. In Paris he spent time with other Israeli artists who lived in the city, particularly Ori Reisman (who also attended Souverbie's atelier at the same time), Michael Gross (who also studied at the Beaux-Arts but under the artist Marcel Gimond), Lea Nikel (whom he had not met since the two split up before she left to Paris), and others.

Souverbie was a French painter known for his allegorical nudes that combine

¹⁹ ——— Liseta Levi, "Ten Young Painters," *Davar*, 2.3.1951, p. 15. ²⁰ ——— Avi Katz, "The Singles and 'The Ten'," *The Group of Ten: 1951–1960*, Museum of Israeli Art, Ramat Gan, 1992, p. 23. ²¹ ——— During 1951 alone, *The Ten* group held three exhibitions – at the Tel Aviv Artists House, The Jerusalem Artists' House, and the Haifa Artists' House. ²² ——— Yigal Zalmona, *Eliahu Gat: "The Light is in the Earth, the Sky is Leadon,"* Israel Museum, Jerusalem, 1984, p. 4.

classical physical monumentality with the influences of Cubism and the innovations of Modernism. First influenced by the painter Maurice Denis and "Les Nabis," he trained at the Académie Ranson, where he befriended Pierre Bonnard, Édouard Vuillard, and Félix Vallotton, and developed his typical Classicist style. In 1945 he founded and headed an atelier of mural painting at the École des Beaux-Arts, which Gat attended. Souverbie trained his students in the spirit of his art: he objected to the trends of abstraction and taught structured figurative painting based on methodology, a use of colors that serve the general composition, and "blocks the canvas."²³ Souverbie also imparted his principle of establishing affinity between art, man and nature, and spiritual and physical representation of the elements of nature.²⁴ While Gat did not practice all of Souverbie's artistic teachings, and his influence did not fully manifest itself in Gat's paintings during that period, in this atelier the young artist received support and validation for his artistic world view. A decade would pass before his art will formulate the insights he absorbed during his time in Paris.

In late 1952, the couple returned to Israel and Gat rented a studio in Old Jaffa. Upon his return, he enrolled in the Art Teachers School in Tel Aviv (the first incarnation of HaMidrasha at Beit Berl College), and started teaching art at elementary schools. As though awaiting his return, *The Ten* group did not participate in any exhibitions while Gat was in Paris. The group's fourth exhibition was held at the Tel Aviv Artists House in 1953 under the title *The Group of Nine* (since this time it featured only nine artists). On the backdrop of Tel Aviv Museum of Art's jubilee exhibition in late 1952, in which the works of *Ofakim Hadashim's* artists were given preference (in both location and arrangement), the position of *The Ten* group as well as its oppositional stance became more poignant. *The Group of Nine* exhibition featured representational paintings of landscapes and life in Israel, and the reviews identified the artists' growing proclivity towards representational and social painting. The artists backed this direction with the publication of a brave pamphlet titled "Art in the Forge of Life," signed by "one of the nine" (but in all likelihood was penned together by the group) – a pamphlet that can be seen as an extension of the group's "credo."²⁵

²³ ——— Galia Bar Or, "Don't Tickle the Canvas: on Ori Reisman and Jean Souverbie," *Ori Reisman: Retrospective*, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, 2004, p. 22. ²⁴ ——— Ibid., p. 23. ²⁵ ——— "Art in the Forge of Life," *Massa*, pp. 14–15, 1953 quoted in Gila Ballas, "Some Remarks on the History of the Group of Ten," *The Group of Ten: 1951–1960*, Museum of Israeli Art, Ramat Gan, 1992, pp. 13–14.

and Eliahu Gat, who to some extent was the group's undeclared leader.¹⁵

The name *The Ten* group (also *The 10* group) was selected, as mentioned above, by its members since it numbered ten artists, but it is quite possible that the intention was also to add another link to the chain of the exhibition *The Group of Eight* (1942, HaBima) and the exhibition *The Group of Seven* (1947, Tel Aviv Museum of Art), and through this comparison underscore the differences and disparity between theirs and the other exhibitions that featured their teachers and peers from *Ofakim Hadashim*. *The Ten* group was not cohesive in terms of its members' artistic expression. Rather, they were united by the common goal, as emerges from the group's statement, brought here in full:¹⁶

"The Ten" group is a completely accidental name taken by ten painters who teamed up for a group exhibition in 1951. However, the common exhibition and crystallization of the group are not as accidental as the name, and they are united by a common ideological platform. These painters are the third generation of Israeli painting. Most of them were born or raised in Israel, and they have a profound sense of the homeland and its landscape, without the legacy and memories of faraway foreign places. We have felt a need to explore new means of expression to create art that is rooted in the Israeli landscape and its people. From the unity of life, we strove to achieve a unity of form and style. We are convinced that the separation from the reality surrounding us and turning to foreign sources will lead us to dry and stiff formalism and to barren art. Despite the individual differences in the temperament and attitude of each and every painter in the group, one can easily sense the common thread that connects them into one chain of Israeli painting. Indeed, we do not presume to say that we have already discovered "Israeli painting," this painting will only emerge from the labor of generations. But we honestly and wholeheartedly believe that

15 ——— Yigal Zalmona, *Eliahu Gat: "The Light is in the Earth, the Sky is Leaden,"* Israel Museum, Jerusalem, 1984, p. 4. 16 ——— See *The Ten Group*, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, 1956, unnumbered.

we can be one link in the chain that leads to the desired object, to art that grows from the love of the landscapes surrounding us and the people in them.

As can be deduced from phrases like "art that is rooted in the Israeli landscape and its people" or "art that grows from the love of the landscapes surrounding us and the people in them," and from the use of terms such as "sense of the homeland and its landscape" or "Israeli painting," *The Ten* group sought reality, localism, and a sense of rootedness. In lieu of universalism, *The Ten* group offered localism, and in lieu of the trends of abstraction, its artists advocated different degrees of figuration, concluding that "separation from the reality surrounding us and turning to foreign sources will lead us to dry and stiff formalism and to barren art." Although they did not issue any formal statement challenging *Ofakim Hadashim*'s world view, the "credo" of the ten artists nevertheless reflected an antagonistic position. Thus, for instance, in a speech made by Reuven Rubin at the opening of *The Ten* group's first exhibition, he stressed that the group offers an alternative to the radical Modernist approach of *Ofakim Hadashim*.¹⁷ In fact, *The Ten* group was the only organized group of artists contemporaneous with *Ofakim Hadashim*. The dominant presence of *Ofakim Hadashim* has rendered the group an inevitable point of reference in the characterization of various elements in the Israeli artistic arena.¹⁸ Of these elements, which also included the (urban and kibbutz) Social Realism artists, the 1948 generation artists, and artists whose works were influenced by the Holocaust, *The Ten* group was the foremost organized challenger of *Ofakim Hadashim*. Little wonder then that it soon gained recognition, weight, and importance in the artistic discourse of the time.

Eliahu Gat's paintings from that period are characterized by a delicate synthesis of painting based on observation and moderate Expressionism in the style of the Jewish School of Paris, adhering to varying degrees of mimesis on the one hand, and freedom from the particulars of reality on the other hand. In a way, these were still the traces of Gat's oscillation between the artistic values he acquired at Avni Studio and "The Studia." However, these were not mere

17 ——— Yigal Zalmona, *A Century of Israeli Art*, Israel Museum, Jerusalem, 2010, p. 187.

18 ——— Gila Ballas, "Some Remarks on the History of the Group of Ten," *The Group of Ten: 1951–1960*, Museum of Israeli Art, Ramat Gan, 1992, pp. 6, 10.

Yehezkel Streichman and Avigdor Stematsky's "The Studia." Gat – along with some of Avni's other students, including Michael Argov, Efraim Lifshitz, David Lan-Bar, Tsipora Brenner, Sioma Baram, Zvi Tadmor, Shimon Zabbar, and Dani Karavan – was won over by the studio's new approach. This group joined the students who already attended "The Studia," among them Itche Mambush, Lea Nikel, and others. In "The Studia," the students' brushes were liberated from the shackles of the method to which they were accustomed. The young artists now learned to prefer abstraction, to abandon anachronistic romantic expression, to adopt a freer, more daring and vibrant color palette, or in short – to be more "modern."

Gat's time at "The Studia" coincided with the establishment of *Ofakim Hadashim* ("New Horizons") group, whose prominent members included Streichman and Stematsky. The spirit of the group was heralded by the exhibition *The Group of Eight* (1942, HaBima), and the seminal exhibition *The Group of Seven* (1947, Tel Aviv Museum of Art), and was first realized in *Ofakim Hadashim*'s debut exhibition at Tel Aviv Museum of Art in 1948, in which their vision began to take shape and was articulated in words. Thus, for instance, in the artists' statements printed in the exhibition catalogue, Moshe Castel claimed: "We cannot express ourselves these days in the same hackneyed manner that was suitable in the past," and the group's undeclared leader Joseph Zaritsky stated: "I am confident that, eventually, the art of painting and sculpting will belong to all mankind, but it will be a mistake to say that this form of art will be naturalistic."¹¹ Zaritsky, then, carried the banner of abstraction.

And so, Gat's preference of "The Studia" at that time meant that he was at the heart of the artistic struggle between the figuration camp and the abstraction camp, between the claim for conservatism and the pursuit of progress, and between cultivating art that turns to the place in which it is created and fostering a universal art. These dialectics forced Gat to confront their meanings and formulate his artistic outlook on the backdrop of what would later become known as the battle over the throne of Israeli art hegemony and nature.

Eliahu Gat attended "The Studia" until 1948, the eve of the establishment of *Ofakim Hadashim* and the eruption of the Independence War, when he was drafted as a machine gunner in IDF's Alexandroni Brigade. Before starting his IDF service, Gat managed to register as a member in the Painters and

¹¹ ——— *Ofakim Hadashim*, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, 1948.

Sculptures Association as well as marry the painter Lea Nikel. Their marriage lasted throughout the Independence War and ended in 1949, before Nikel's trip to Paris.¹² That same year, Gat received an award in memory of the sons of six artists who fell in the War of Liberation, and was released from IDF service as the War came to an end. In the ensuing period, Gat developed, experimented, and considered his early artistic language. At the time he was still very much under the influence of his various teachers, and the artworks he created during this period attest to a process of searching for an artistic path, which was gradually taking shape and formulated. This concludes the education chapter in Gat's life (although his future still held an important period of training in Paris), from which he emerged as an artist, taking first steps towards his mature artistic future, ready to man his positions.

c. *The Ten Group: 1951-1960*

In late 1949, Eliahu Gat and some of his peers from "The Studia" participated in an exhibition at the mythological Kassit Café, the watering hole of Tel Aviv's artists, novelists, poets, and intellectuals. In one of their meetings at the bohemian café, the young artists signed a letter addressed to the Painters and Sculptures Association: a request to hold a group exhibition at the Tel Aviv Artists House. Their request was rejected.¹³ They approached the Association again a year later. This time they were invited to the home of the Association's chairman, the painter Reuven Rubin, where they agreed to hold the new artist group's debut exhibition in February 1951. In that meeting they also decided on the name – *The Ten* group,¹⁴ after its ten members: Elhanan Halperin, Shoshanah Levisohn, Efraim Lifshitz, Moshe Prupes, Shimon Zabbar, Dan Kedar, Claire Yaniv, Nissan Rilov, Zvi Tadmor,

¹² ——— Several sources mention that Eliahu Gat and Lea Nikel, who were a couple during the Independence War, got married and divorced after two years. See for instance Gideon Ofra, "Between Eliahu Gat and Henri Bergson," *Paris-Tel Aviv: The French Connection of Israeli Art*, Ofer Levin Foundation for Israeli Art; Home to Israeli Art, Tel Aviv-Yafo Academic College, Tel Aviv, 2015, p. 522; David Giladi, *Rails in Art – 82 Israeli Painters*, Yavne, Tel Aviv, 1986, p. 96. Mira Hanan Avgar, Lea Nikel's granddaughter, is familiar with this romantic anecdote, but does not corroborate it. Gat's family, as well as his last partner Rachel Shavit, confirm that Nikel and Gat were indeed married at the time and ended their marriage on the eve of Nikel's trip to Paris. ¹³ ——— Gila Ballas, "Some Remarks on the History of the Group of Ten," *The Group of Ten: 1951–1960*, Museum of Israeli Art, Ramat Gan, 1992, p. 7 fn 2. ¹⁴ ——— Ibid., pp. 6–7.

Zionist, wished to instill the values of the movement in his son, and so when Gat came of age, his father sent him to Pre-State Israel so that he could nurture a meaningful personal and national future, develop a Hebrew identity, but first of all – acquire the Hebrew language.

And so in 1937, 18-year-old Eliahu Gat immigrated to Pre-State Israel and settled in Haifa. Before too long, he spoke fluent Hebrew and enrolled in architecture studies at the “Technion.”² Gat studied at the Institute for two years, until the Second World War broke out in 1939, and his father – whose businesses suffered as a result of the rise of anti-Semitism and the persecution of Jews in Europe – stopped sending his son money for tuition fees and living expenses. Having to quit school without completing his studies, Gat joined Kibbutz Maoz Haim and then Kibbutz Nir Haim (now Nir Am)³ earning his living as a dockhand and a seaman in Haifa’s port. In 1942, he joined the Royal Engineers in the British Army, and at the same time, embarked on his artistic training.

b. First Steps: 1945-1950

In 1945, while still in the British Army, Eliahu Gat enrolled in Avni Studio – “The Painting and Sculpting Studio near Tel Aviv Workers’ Council,” established in 1936 under the directorship of the artist Aharon Avni. The school enjoyed the patronage of the Tel Aviv Workers’ Council, since Avni was a member of the Labor movement, one of the founders of HaNoar HaOved (“Working Youth”) in Jerusalem, and one of the first members in young Mapai in Tel Aviv. These aspects were also manifested in the artistic ideology of Avni, who believed in the affinity between art, society, and social values (for instance the importance of the educator, and particularly the art educator), and considered artistic creation to be an expression of Zionist fulfilment.⁴ The curriculum in Avni Studio included painting classes with Aharon Avni and Yehezkel Streichman, sculpting classes with Moshe Sternschuss, history of art classes with Prof. Joshua Schorr, and more. There were weekly plein air painting workshops in the area surrounding

² ——— The Technion – Israel Institute of Technology was inaugurated as “Technikum.” Following Haim Nachman Bialik’s proposal, its name was changed to Technion (first תכניון and in 1945, טכניון, which remains its name to this day. ³ ——— Gat joined the founding group of Kibbutz Nir Haim (Nir Am) that led a communal life in Kiryat Bialik before establishing the Kibbutz in the Negev. ⁴ ——— Gideon Ofrat, “Aharon Avni – a Monograph,” the online website “Gideon Ofrat Storeroom.” Accessed: 13.4.2016.

the Studio, and trips to Jerusalem, Rishon LeZion, Givat HaShlosha, Zichron Yaakov, Safed, Tiberius, and other locations throughout the year. An end of the year exhibition was held each year.⁵ In his two years at Avni Studio, Gat laid the foundations for his art: this is where he established the affinity to French painting, where he absorbed the power of plein-air landscape painting, where he cultivated the link between art and place – between the joy of creation and the love of the country, and where he faced for the first time the conflict between tradition and innovation, conservatism and avant-garde.

In 1945, Streichman quit Avni Studio and founded “The Studia” together with his colleague Stematsky.⁶ The two (who were given the moniker “Streichmatsky”) were joined by Marcel Janco, who taught drawing and composition, and Eugen Kolb, who taught art history.⁷ Guest artists were invited to give students’ reviews, among them Joseph Zaritsky, Aharon Kahana, Yehiel Krize, Avraham Naton, Aryeh Aroch, Yitzhak Danziger, and others. Dr. Haim Gamzu also visited from time to time.⁸ “The Studia,” the painting studio that split from Avni Studio after disputes over the nature of art (which quite possibly also had political undertones, namely, the support of Mapai versus Mapam),⁹ contested the conservative attitude that drew from the tradition of French painting – from Realism to Postimpressionism and moderate Expressionism – espoused by Avni Studio, and adopted the more progressive painting trends, influenced by Pablo Picasso, Georges Braque, Chaïm Soutine, and Georges Rouault.¹⁰

In 1946, after a stint in the British Army in Mandatory Palestine (Pre-State Israel), Gat was stationed in Egypt. He took advantage of his time in Cairo and enrolled in painting classes organized by the British Army at the art academy. Gat completed his service later that year, and returned to Pre-State Israel, where he settled in Mahlul neighborhood in north Tel Aviv and re-enrolled in art classes at

⁵ ——— Ibid. ⁶ ——— See Gideon Ofrat, *The Studia: The Interim Generation*, Tel Aviv Artists House, Tel Aviv, 1989. ⁷ ——— Gideo Ofrat, “From ‘Avni Studio’ to ‘The Studia’: 1945-1948,” *Paris-Tel Aviv: The French Connection of Israeli Art*, Ofer Levin Foundation for Israeli Art; Home to Israeli Art, Tel Aviv-Yafo Academic College, Tel Aviv, 2015, pp. 132-133. ⁸ ——— Gideon Ofrat, *The Studia: The Interim Generation*, Tel Aviv Artists House, Tel Aviv, 1989, p. 3. ⁹ ——— This hypothesis was suggested by Hadassah Filler, Aharon Avni’s daughter. See “Aharon Avni – a Monograph,” the online website “Gideon Ofrat Storeroom.” Accessed: 13.4.2016. ¹⁰ ——— Gideon Ofrat, “From ‘Avni Studio’ to ‘The Studia’: 1945-1948,” *Paris-Tel Aviv: The French Connection of Israeli Art*, Ofer Levin Foundation for Israeli Art; Home to Israeli Art, Tel Aviv-Yafo Academic College, Tel Aviv, 2015, p. 134.

Eliahu Gat

A monograph by Ron Bartos

a. Early Life

Eliahu Gat (Gulkowitz) was born in the winter of 1919 to a Jewish family in the small town of Dokshitz, Belarus. His father Aryeh was an engineer and industrialist who ran a turpentine refinery, and his mother Bella (née Vorobeichic) was also an engineer. The couple had two sons and a daughter, of which Eliahu was the eldest. In 1926, the family moved to Poland and settled in the small town Wilejka in the Vilna Governorate. The town had a religious Jewish community, which after Theodor Herzl’s 1903 visit to Vilna (an important Jewish center and an enlightened emerging Jewish socialist center) experienced a Zionist awakening. And so, the town saw the establishment of the Zionist Association, a cell of the Bund (“The General Jewish Labour Bund in Lithuania, Poland and Russia”), a Heder, and a Hebrew library (which due to the government’s objection, operated from a private house). Later on, a Yiddish language elementary school, “Tarbut” school,¹ and Zionist youth movements such as HeHalutz (“The Pioneer”), HeHalutz HaTzair (“The Young Pioneer”), HaShomer HaTzair (“The Young Guard”), HaShomer HaLeumi (“The National Guard”), General Zionist Youth, and Betar were also founded in Wilejka. Alongside these, the town also housed branches of the General Zionists, Poale Zion (“Zion’s Workers”), HaTzohar (“The Revisionists Zionists”), and Maccabi Sport Association. There were also classes in Hebrew, Hebrew literature, and the history of the Jewish people, as well as drama and music classes, and film screenings in Yiddish. This was the backdrop against which Gat (at the time still Gulkowitz) grew up. Young Gat attended a Polish gymnasium where he excelled in his studies, and was a member of the General Zionist Youth movement. His father, who had become an ardent

1 ——— A network of Hebrew Zionist schools that operated in Eastern Europe primarily between the two World Wars.



דיוקן אליהו גת, צמח, 1978
ארכיון רחל שביט, תל אביב
Portrait of Eliahu Gat, Safed, 1978
Rachel Shavit's archive, Tel Aviv

and the accompanying exhibition will serve as the first step towards a renewed, albeit belated, recognition in Eliahu Gat, the attitudes of his art, its quality, and the power of the Eros that burns in it.

Acknowledgments: first, I would like to thank the publisher of this book – Ben-Gurion University of the Negev and Trumpeldor Gallery – Ben-Gurion University of the Negev Art Center, located in the old city of Beersheba, for holding the exhibition of Eliahu Gat's paintings on the occasion of the book's publication. The patronage of Ben-Gurion University of the Negev to the book and exhibition is fitting of Gat's warm sentiments and long love affair with Beersheba, with the Negev, and with the desert. My heartfelt thanks go to Prof. Haim Maor of the Arts Department at Ben-Gurion University of the Negev and the director of Trumpeldor Gallery (and Eliahu Gat's former student) for the collaboration on this book and the show. My personal thanks are extended to Eliahu Gat's family for giving me access to his estate, sharing information from the family archive, and sparing no effort in the realization of the book and the exhibition. My warm thanks to the artist Rachel Shavit for sharing with me memories from her life with Eliahu Gat and documents from their artistic work. Special thanks to Dr. Gideon Ofra, Yigal Zalmona, and Dr. Galia Bar Or for reading the manuscript and for their comments and elucidations, and thank you to Yona Fischer for the illuminating conversations. My thanks go to all those involved in the creation of this book: Gal Kusturica for the valuable copyediting, Maya Shimony for the faithful translation into English, Liat Elbling for the attentive photography of the paintings, and a heartfelt thanks to Tali Liberman for designing the book in her exquisite taste and for its professional production. In addition, I would also like to thank the collections whose works are printed in this book: the Gat family, Tel Aviv Museum of Art, Ein Harod Museum, the Dekel family, Motti Hamama, Ofer Levin, Dubi Shiloah, and others who are mentioned anonymously.

Ron Bartos



אליהו גת, שנות ה־70
ארכיון רחל שביט, תל אביב
Eliahu Gat, 1970s
Rachel Shavit's archive, Tel Aviv

Foreword

By all accounts, the story of Israeli art is laid before us in its books, exhibitions, institutions, and agents. However, as we know, alongside art’s centers and main stream there are counter-streams and fringe-streams, which at times not only flow but also gush and cascade. Eliahu Gat (1919-1987) belonged to these streams – he never joined the ranks of canonical artists and never conformed to the dictates of the prevailing trends, but was rather driven by a personal artistic conscience and a coherent cultural position towards the art scene. While sometimes criticized, this position was no less than brave. In that sense, Eliahu Gat’s art belonged to the elements that fought for a heterogeneous art field, and which helped make the cultural arena boarder, more diverse, and more critical.

Eliahu Gat was one of the greatest Israeli painters. A wild colorist and a gentle draftsman, the master of tumultuous expression and passion, and an incorrigible lover of the landscapes of Israel. Gat was also one of the founders and the undeclared leader of *The Ten* group, participated in the exhibition *Tazpit*, founded and was of the leaders of *Aclim* group, received the Dizengoff Prize for Painting, initiated many artistic activities, was an esteemed educator who taught countless students, and an intellectual who held a sound cultural position in the local art scene.

It has been over three decades since the Israel Museum in Jerusalem opened Eliahu Gat’s last retrospective exhibition and since the publication of the only catalogue dedicated to the artist’s oeuvre to date, written by the exhibition’s curator Yigal Zalmona. Now, thirty years after he passed away, this monograph on Eliahu Gat’s life and work is published on the occasion of an exhibition of his works. This book unfolds the story of Eliahu Gat chronologically, divided into chapters according to the periods and the central bodies of work he created in them. These are followed by a visual chapter arranged by Gat’s various bodies of work with an extensive selection of his paintings. My hope is that the book

Eliahu Gat
Ben-Gurion University of the Negev

Author and editor: **Ron Bartos**
Text editing: **Gal Kusturica**
English translation of texts: **Maya Shimony**
Graphic design & production: **Tali Liberman**
Photography: **Liat Elbling**
Additional photography:
Aliza Auerbach (17, 279);
Ran Erde (46, 77, 109, 111, 122, 167, 204, 230–231); **Avraham Hay** (153);
Elad Sarig (30, 76, 83); **Roy Perry** (55);
Yoram Rubin (48–49, 246–247);
Tiroche Auction House
(66, 67, 69, 79, 84, 127, 141, 205, 207)
Printing and binding: **A.R. Printing, Tel Aviv**

All the paintings printed in this book are from the Gat family collection, unless stated otherwise

All measurements are given in centimeters, height x width

© 2017, all rights reserved
ISBN: 978–965–91891–8–2

Previous pages:
בעמודים הבאים:

Detail: *Landscape*, 1980
Oil on canvas, 60x80
פרט: נוף, 1980
צבעי שמן על בד, 60x80

Detail: *Latrun*, 1980–1981
Oil on canvas, 65x80
פרט: לטרון, 1981–1980
צבעי שמן על בד, 80x65

Detail: *Composition in Green*, mid-1960s
Oil on canvas, 60x80
פרט: קומפוזיציה בירוק, אמצע שנות ה־60
צבעי שמן על בד, 80x60

Detail: *Landscape*, late 1960s
Oil on canvas, 56x71
פרט: נוף, סוף שנות ה־60
צבעי שמן על בד, 71x56

282 Foreword

278 Eliahu Gat

- a. Early Life
- b. First Steps: 1945–1950
- c. *The Ten* Group: 1951–1960
- d. Conflict and Catharsis:
Abstract Watercolors, 1961–1964
- e. To the Warm Earth: 1965–1972
- f. *Aclim* Group: Synthesis of Women, Landscapes,
and Women–Landscapes, 1973–1982
- g. The Last Years: 1983–1987

244 Biographical Milestones

65 Paintings

* Page numbering in ascending Hebrew order; the Paintings section (pp. 65–240) follows the Hebrew reading direction, from right to left



Brosh



Eliahu Gat

A monograph by Ron Bartos

